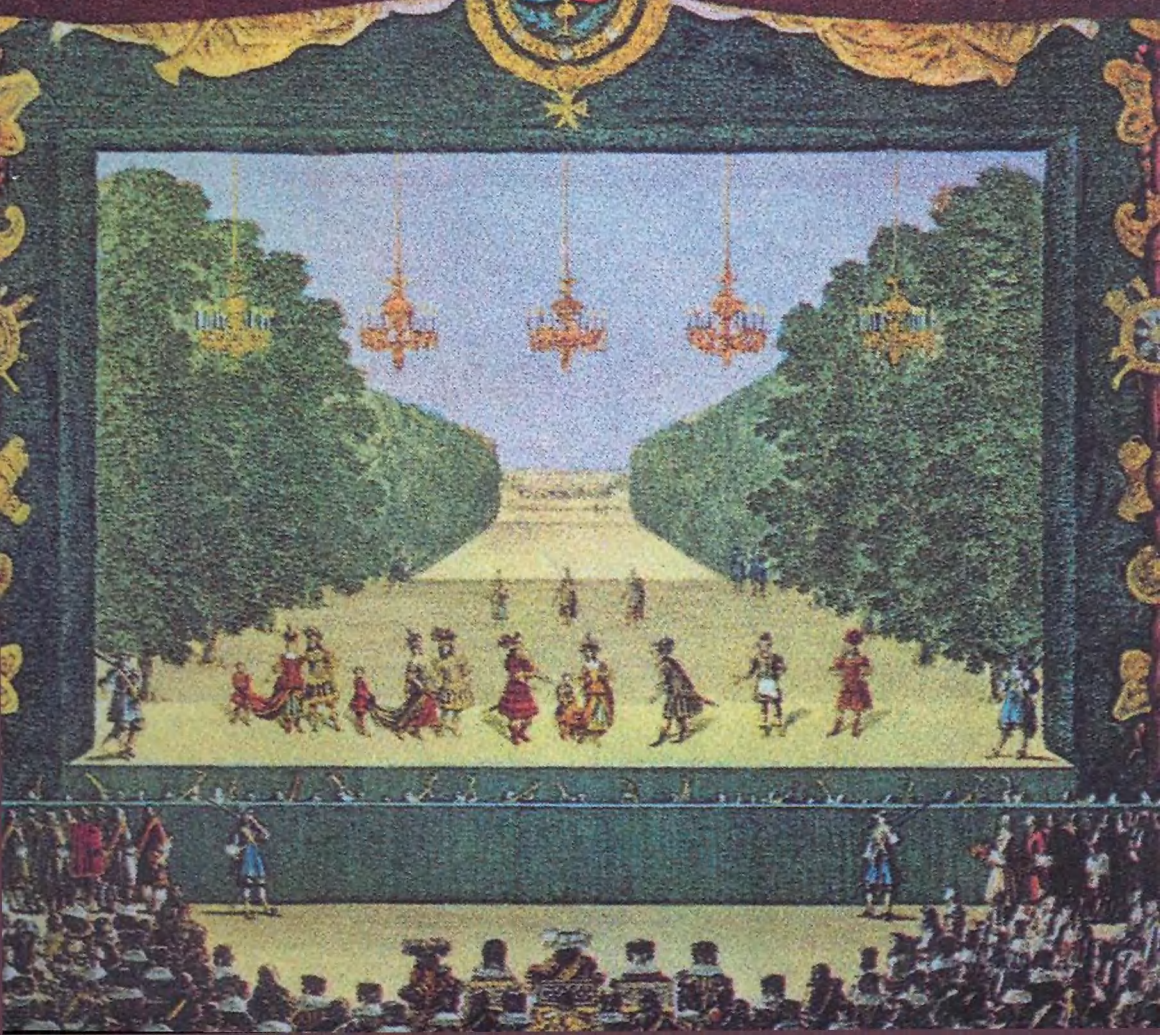
Enrico Fubini

La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX

Alianza Música



La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX

Enrico Fubini

La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX

Versión castellana, prólogo y notas
de Carlos Guillermo Pérez de Aranda

Alianza Editorial

Títulos originales:
L'estetica musicale dall'antichità al Settecento
L'estetica musicale dal Settecento a oggi

Primera edición en «Alianza Música»: 1988
Primera edición en «Manuales»: 1999
Segunda edición en «Alianza Música»: 2005

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© 1976 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino
© Ed. cast.: Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1988, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1996, 1997, 1999, 2000, 2001, 2002, 2005
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15; 28027 Madrid; teléf. 91 393 88 88
www.alianzaeditorial.es
ISBN: 84-206-9071-6
Depósito legal: M. 25.347-2005
Fotocomposición e impresión: EFCA, S. A.
Parque Industrial «Las Monjas»
28850 Torrejón de Ardoz (Madrid)
Printed in Spain

Índice

Prólogo a la tercera edición en lengua castellana 13

Prólogo a la segunda edición en lengua castellana 17

Prólogo a la primera edición en lengua castellana, por Carlos Guillermo Pérez de Aranda 21

Introducción [I] 31

Introducción [II] 35

Advertencia a la segunda edición en lengua italiana 39

1. DESDE HOMERO HASTA LOS PITAGÓRICOS 41

   1. La música en los poemas homéricos 41
   2. La música como ideal educativo 44
   3. La invención de los νόμοι 45
   4. Los mitos musicales más antiguos: Orfeo y Dioniso 48
   5. La ética musical y los pitagóricos 53
   6. La armonía 55
   7. Damón y la ética musical 59

2. PLATÓN, ARISTÓTELES Y LA CRISIS DEL PITAGORISMO 65

   1. La música en la *polis* 65
   2. La música como *shopia* 68

3. La oposición a la ética musical 74
4. Aristóteles: la música como disciplina «liberal y noble» 76
5. Aristóxeno y la época helenística 82
6. La escuela peripatética 85

3. EL PERÍODO DE TRANSICIÓN ENTRE EL MUNDO ANTIGUO Y EL MEDIEVAL 89

1. El renacimiento del pitagorismo neoplatónico 89
2. Música como *Scientia bene modulandi* 93
3. Boecio y la música *mundana* 99
4. La música como ciencia y como praxis virtuosa 103

4. LA EDAD MEDIA 105

1. La relación con la musicología griega 105
2. Los primeros teóricos del Renacimiento carolingio 108
3. *Musica Enchiriadis* y la pedagogía musical 110
4. Armonía musical y armonía celestial 113
5. El nacimiento de la polifonía y los nuevos problemas de la teoría musical 115
6. La crisis de la teología musical 118

5. EL DEBATE EN TORNO AL *ARS NOVA* 123

1. La bula de Juan XXII 123
2. Johannes de Muris y Jacobo de Lieja: la polémica sobre la nueva música 125
3. La crisis de la tradición teórica 128
4. Johannes Tinctoris y los «efectos» de la música 130

6. EL RENACIMIENTO Y LA NUEVA RACIONALIDAD 135

1. Un precursor: Henricus Glareanus 135
2. Gioseffo Zarlino y el nuevo concepto de armonía 136
3. La obra musical: el «nacimiento» del público 140
4. Los nuevos instrumentos musicales y la dignidad del intérprete 142
5. El humanismo del músico y el sentido de lo clásico 143

7. PALABRA Y MÚSICA EN LA CONTRARREFORMA 147

1. La comprensión de los textos y la armonía 147
2. La *Camerata* de los Bardi y la teoría de los afectos 149
3. La música, conforme a la naturaleza 152
4. La música y la Contrarreforma católica 156

5. La polémica entre Artusi y Monteverdi 158
6. La Reforma protestante y la batalla antimoralista en relación con la música 162
7. La armonía y el nuevo pitagorismo 165
8. Leibniz: la reconciliación entre los sentidos y la razón 167

8. DEL RACIONALISMO BARROCO A LA ESTÉTICA DEL SENTIMIENTO 171

1. Armonía y melodrama 171
2. Música, ciencia y filosofía 175
3. La crisis del «recitar cantando» 180
4. Música y poesía 184
5. La imitación de la naturaleza 187
6. Raguenet y Lecerf: la polémica entre Italia y Francia 188
7. El sentimiento en la música 193
8. Las razones del corazón 198
9. El pitagorismo en la música 204

9. EL ILUMINISMO Y LOS ENCICLOPEDISTAS 211

1. Rameau: la unión del arte con la razón 211
2. Los enciclopedistas y el mito de la música italiana 216
3. Immanuel Kant y la música 229
4. Música vocal y música instrumental 231
5. Estética e historiografía 237
6. Bach y el Iluminismo 241
7. Gluck y Piccinni: la última *querelle* 248
8. Los clasicistas y el *bel canto* 253
9. El Iluminismo y la forma sonata 258

10. EL ROMANTICISMO 267

1. Lenguaje musical y lenguaje poético 267
2. Wackenroder: la música como lenguaje privilegiado 273
3. Schelling: la música como ritmo 278
4. Hegel: el sentimiento invisible 281
5. Schopenhauer: la música como imagen directa del mundo 286
6. El músico romántico frente a la música 291
7. E. T. A. Hoffmann y el mito romántico de Beethoven 294
8. Stendhal: la felicidad de sentir 300
9. Hombres de letras y críticos frente a la música 304

11. LA MÚSICA Y LA FUSIÓN DE LAS ARTES 313

1. Heinrich Heine: música y público 313

2. La música programática 320
3. Wagner: arte y revolución 323
4. Nietzsche: la crisis de la razón romántica 332

12. LA REACCIÓN CONTRA EL ROMANTICISMO: EL POSITIVISMO. 343

1. Hanslick y el formalismo 343
2. La historiografía, a caballo entre el Romanticismo y el positivismo 352
3. El positivismo y el nacimiento de la musicología 355
4. El origen de la música 356
5. Las investigaciones acústicas y psicofisiológicas 359

13. EL FORMALISMO EN EL SIGLO XX 365

1. Igor Strawinsky: la forma del tiempo 365
2. Gisèle Brelet: el tiempo musical 368
3. Boris de Schloezer y el lenguaje musical 374
4. Susanne Langer y la «nueva clave» 378
5. Leonard Meyer: estética y psicología 385
6. Deryck Cooke: el vocabulario de las emociones 388

14. EL NEOIDEALISMO ITALIANO Y LA ESTÉTICA MUSICAL 393

1. Los primeros estudios musicológicos en Italia 393
2. La reacción contra el positivismo 394
3. El problema de la interpretación musical 399
4. La crítica y la historiografía idealistas 403

15. LA ESTÉTICA Y LA SOCIOLOGÍA DE LA MÚSICA 407

1. Jules Combarieu y el nacimiento de la estética sociológica 407
2. La sociología de la música: entre el positivismo y el empirismo 417
3. La sociología de la música y el marxismo 421
4. La estética musical en los países europeos del Este 427
5. Carl Dahlhaus: historia e historiografía musicales 433
6. Theodor Wiesengrund Adorno y la sociología dialéctica 436

16. LA ESTÉTICA Y LA DODECAFONÍA 449

1. La crisis del lenguaje musical 449
2. Arnold Schönberg y la poética dodecafónica 452
3. Paul Hindemith y Anton Webern: dos interpretaciones de la dodecafonía 457
4. Dodecafonía y filosofía 461

5. Ernst Bloch y el pensamiento utópico 466
6. Adrian Leverkühn: dodecafonía y vanguardia 469

17. LAS POÉTICAS DE VANGUARDIA 475

1. «Schönberg ha muerto» 475
2. Lenguaje y estructura 479
3. Indeterminación y negación del lenguaje musical 485
4. Últimas tendencias del pensamiento musical contemporáneo 499

Conclusiones [I] 515

Conclusiones [II] 519

Conclusiones [III] ¿Adónde va la estética musical? 523

Notas 529

Bibliografía [I] 559

Bibliografía [II] 565

Bibliografía [III] 579

Índice onomástico 587

Prólogo a la tercera edición en lengua castellana

«Las cosas poseen un valor intrínseco; las personas valen lo que tu propia necesidad les asigna.»

(Susan Sontag, *El amante del volcán*)

A J. J. del Pozo Gallego, por estar siempre ahí —junto a mí—, aunque no lo necesite.

C. G. P. de A.

Ha transcurrido ya una década desde que salió la primera edición en lengua castellana de *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, y algo más de ocho años desde la segunda. Además, han sido numerosas las reimpresiones que, del mencionado libro, se han sucedido en el devenir de todos estos años; incluso, a veces, las reimpresiones han sido por partida doble dentro de un mismo año. En este contexto, es digno de subrayarse que obras como las que componen el presente volumen, que en lengua italiana (que yo sepa) no superaron las dos ediciones, y con respecto a las cuales no se puede hablar, en ningún caso, de reimpresiones sucesivas tan abundantes en el período de tiempo que va desde 1964 y desde 1971 (fechas, respectivamente, de las primeras ediciones de *L'estetica musicale dal Settecento a oggi* y de *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*) hasta el día de hoy, sin embargo hayan alcanzado tanta difusión dentro del mercado de habla hispana. Así, pues, a causa de lo utilizado que es como obra de consulta y de estudio, urgía, desde hacía bastantes años, realizar una nueva edición del libro, sometiendo éste, de nuevo, a una cuidadosa limpieza de erratas y a una mejora, sobre todo a nivel lexicográfico y semántico, del texto en su conjunto, al objeto de que los prolijos conceptos, harto complejos de por sí, que se jalonan a lo largo y a lo ancho del libro en cuestión ganaran en cuanto a comprensión, resultando así más asequibles la lectura y la consiguiente asimilación de ideas para el estudiante, para el profesor, para el opositor, etc., quienes hacen uso frecuente

del mismo a la hora de abordar las distintas tareas que les competen. Asimismo, la tercera edición se ha enriquecido con las siguientes contribuciones:

— Una Bibliografía [III], en la que se encuadran todos aquellos autores que se citan en el manual, bien por E. Fubini, bien por mí, de cuyas obras existe edición en alguna de las lenguas españolas. Por lo tanto, esta Bibliografía (marcada con [III] por mí tras las dos bibliografías fubinianas relativas a obras en otros idiomas) contiene únicamente obras en castellano y en catalán, no sólo las que ya figuraban en la primera y en la segunda ediciones, sino también las obras —referidas, por supuesto, a autores citados por E. Fubini dentro de los textos correspondientes a las ediciones originales en lengua italiana de las obras que componen el libro— que se han traducido ulteriormente en España en el plazo de tiempo transcurrido desde la fecha en la que yo preparé la segunda edición. Dado que, si yo hubiera añadido ahora, en la tercera edición, tantas notas del traductor a pie de página como obras de autores citados por E. Fubini se han traducido a la lengua castellana en los últimos diez años, se habrían complicado las labores de impresión, he optado por aludir a ellas directamente en la Bibliografía [III], con el fin de simplificar este asunto, sin pretender, desde luego, en ningún caso, ser exhaustivo.
— Un Índice onomástico al término del libro, con el que se aspira a facilitar al máximo la labor de búsqueda, a efectos didácticos o metodológicos, por parte del lector. Debo advertir aquí y ahora (han sido muchos los lectores, durante más de diez años, que me han preguntado por qué, en la edición en lengua castellana, faltaba un índice de nombres) que yo, cuando preparé la primera edición de *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, confeccioné para Alianza Editorial un índice onomástico doble (uno por *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento* y otro por *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*), puesto que siempre pensé que podría ser de utilidad para el lector; no obstante, al imprimirse el libro, ambos índices fueron suprimidos. De este modo, algo que no debería haber estado ausente en este manual desde el primer momento, conforme a mi intención inicial, sale finalmente, aunque con mucha demora, en esta tercera edición. Por lo que al índice se refiere, se hace siempre exacta indicación de los números de las páginas (incluyendo las notas a pie de página, bien del propio E. Fubini con números volados, bien del traductor con asteriscos) en las que se hace mención de todos y cada uno de los nombres que engrosan el libro, conteniéndose los apellidos, junto con las iniciales de los nombres de pila, no sólo de todos los autores que se citan a lo lar-

go del texto, es decir, filósofos, literatos, músicos, etc., sino también de los preparadores de las ediciones críticas, de los traductores, de los revisores, etc., cuando los hubiere, que igualmente se citan, tanto, por un lado, por E. Fubini, como, por otro, por mí mismo en lo concerniente a cualquier obra de las que configuran la Bibliografía [III]; asimismo, en el índice onomástico se contienen los nombres de todos aquellos personajes citados por E. Fubini al margen de los autores propiamente dichos: dioses mitológicos; reyes, príncipes y mecenas; personajes de la Biblia, de obras literarias y filosóficas, de óperas, etc.

Por último, deseo hacer dos alusiones a sendas publicaciones posteriores a la original del presente volumen, por considerar que son de notable interés para quien lo tenga ahora entre sus manos. En primer lugar, pongo en conocimiento del lector (entre otras cosas, por la relación que guarda con el índice onomástico al que acabo de referirme) que, hace ya algunos años, con el fin de facilitar, desde el punto de vista didáctico, la incursión del alumnado de los Conservatorios de Música en este libro, publiqué una «Clasificación por núcleos temáticos» de todo este volumen, en colaboración con José Vicente Faus Cervera, dentro de la obra —de la que soy autor— titulada *Introducción didáctica a «La estética musical...» de Enrico Fubini,* Madrid, Ópera Tres Ediciones, 1993. Aunque se trata de un libro que está agotado (únicamente se hizo de él en su día una edición), dejo constancia del hecho, por si alguien que no lo conoce todavía se hace con él, dado que dicha «Clasificación por núcleos temáticos» de toda la historia de la estética musical de Occidente acometida por E. Fubini en sus obras puede ayudar a un estudiante o a un opositor más aún que el índice onomástico que ahora se incorpora a la presente edición.

En segundo lugar, también debo hacer constar en este prólogo que, en orden a una mejor preparación de los temas de estética musical relativos al siglo XX, es más recomendable que ésta, al menos en mi opinión, otra obra de E. Fubini de la que, igualmente, preparé yo la primera edición en lengua castellana para Alianza Editorial con posterioridad a la segunda del presente libro. Su título es *Música y lenguaje en la estética contemporánea* (AM 67), obra que no sólo hace valiosas aportaciones a las ya realizadas en ésta sino que, además, las mejora, por ser dicho texto, el del AM 67, mucho más claro por cuanto atañe a la estética musical del siglo XX (insisto en que ésta es mi opinión) y por hallarse los conceptos implícitos en el AM 67 mejor desarrollados que aquí. Por consiguiente, me permito recomendar desde aquí la lectura de este otro volumen a todos aquellos amantes de la música del siglo XX que aspiren a completar las formulaciones estéticas hechas por E. Fubini en los últimos cinco capítulos del presente libro. Ahora bien, desde 1994, fecha en

que se publicó el AM 67, la Bibliografía fubiniana en lengua castellana no ha aumentado. Solamente queda confiar en que, en el próximo milenio, algunas de sus interesantes monografías, sobre todo cuantas se remiten a la estética musical del siglo XVIII —tema en el que E. Fubini es un verdadero especialista—, más tarde o más temprano, vayan apareciendo.

Carlos Guillermo Pérez de Aranda
Madrid, 1 de septiembre de 1998

Prólogo a la segunda edición en lengua castellana

«[...] el mejor medio de perder algo es intentar aferrarse a ello.»

(Wayne W. Dyer, *El cielo es el límite*)

A mis hijos, con respeto y amor, pese a todo.

C. G. P. de A.

No hace todavía dos años, dentro del prólogo que escribí para la que ya es la primera edición en lengua castellana de *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, justificaba, en tanto que preparador de dicha edición, los cambios que acometía en los títulos que en ediciones precedentes llevaron las obras de Enrico Fubini que se integraban entonces en aquélla. Lo hacía en base a que «ambas expresiones [1] podrían resultar imprecisas y engañosas si, con un poco de suerte, el presente volumen conoce el éxito y se vuelve a editar dentro de algunos años» (no sospechaba yo en ese instante que una segunda edición habría de prepararse apenas hubiera transcurrido año y medio desde que saliera al mercado la primera). Y juzgaba efectivamente que podrían resultar imprecisas y engañosas expresiones como *a oggi* y «a nuestros días», porque el autor se refería con ellas, cuando apareció la primera edición en lengua italiana hace veinticinco años, a experiencias que están *hoy* más que concluidas. Si entonces modifiqué el título original introduciendo la expresión «hasta el siglo XX», fue pensando en orientar al futuro lector sobre los contenidos exactos del libro, en el caso de que sucediera una nueva edición en... el siglo XXI; mas nunca me imaginé que ésta sobrevendría tan inmediatamente. Esto quiere decir, en términos comerciales, que el volumen número 31 de la colección «Alianza Música» se ha vendido bien, lo que puede representar algo muy digno de aprecio para Alianza Editorial; sin embargo, por lo que a mí concierne, dado tanto empeño como puse en su día para que una editorial española reparara en mi propósito, el hecho encierra significados mucho más plausibles:

— En primer lugar, y conforme me atrevía a afirmar sin ambages en el prólogo escrito para la primera edición, «a pesar de las opiniones adversas de espíritus preclaros, los músicos también piensan (no sólo *hacen* sino que *saben*) y ambicionan poseer una cultura —en particular, una cultura musical—». Y, obviamente, al emplear el vocablo «músico» y al preparar la edición de las obras fubinianas, me dirigía y dedicaba mis esfuerzos fundamentalmente a los músicos prácticos, a quienes deseaba brindarles «la ocasión de reflexionar, de filosofar, de hacer estética: de *saber* acerca de la música además de ejecutarla o de componerla». ¿Por qué? Porque «el músico ha de conocer y hacer estética (musical y no musical) a través de su arte, al objeto de recabar para sí una experiencia vital más auténtica, más profunda, más plena». Este ideario presidió mi trabajo y hoy puedo sentirme jubilosamente satisfecho de que se hiciera realidad el axioma que defendía: si una primera edición se ha agotado en —relativamente— poco tiempo, ha debido de ser como consecuencia de que muchos músicos (prácticos, puesto que los teóricos constituyen minoría) han manifestado su curiosidad intelectual no sólo por el arte (= praxis) sino también por la estética (= teoría conducente a una praxis).
— En segundo lugar, demuestra fehacientemente que un autor como Enrico Fubini suscita enorme interés —o, mejor dicho, las que lo suscitan son sus obras—, motivo por el cual el anhelo que yo dejaba translucirse, tímidamente aún, a través del prólogo escrito para la primera edición, con respecto a toda la bibliografía fubiniana y a su traducción a la lengua castellana, deberá tangibilizarse lo antes posible. Si al lector español ávido de conocimientos musicales en el plano estético le ha entusiasmado *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, ¿por qué no habrán de entusiasmarle en idéntica medida otras obras, no menos fecundas en reflexiones sobre el fenómeno musical, escritas por la misma mano: sean las que profundizan más específicamente sobre aspectos de la música del siglo XVI o del XVII, sean las que lo hacen sobre aspectos de la música del siglo XVIII o del XX?
— En tercer lugar, me ha deparado la oportunidad de subsanar, desde la primera página hasta la última, las abundantísimas erratas de imprenta y omisiones de pasajes existentes a lo largo del discurso con las que —lamentándolo más que nadie— se publicó la primera edición. Al parecer, o las tres correcciones de pruebas de imprenta que entonces llevé a cabo no fueron suficientes, o los impresores realizaron su trabajo excesivamente deprisa, debido quizás a que, desde hacía tiempo, el libro se esperaba en el mercado con notable ansiedad. De aquí que yo hablara más atrás de que ha habido que preparar una segunda edi-

ción, ya que se han contado por centenares las correcciones que se han efectuado sobre el texto de la primera, así como verdaderas ampliaciones a partir del mismo, bien en esos lugares en que el discurso había sido mutilado en la imprenta o en que convenía aumentar la información, bien en esos otros en que, en pro de un mejor entendimiento del discurso por parte del lector, se hacía imprescindible la incorporación de uno o varios vocablos que mejoraran la estructura gramatical y, consiguientemente, el contexto semántico de la oración en cuestión. De cualquier modo, lo que se ha hecho ha sido una revisión pormenorizada y exhaustiva de todo el manual, conforme a lo que debería haber sido —pero que, por circunstancias ajenas a mi voluntad, no fue— la primera edición, salvaguardándose siempre, por supuesto, el mensaje del autor. Después de todo, con la segunda edición no se ha pretendido alcanzar otro objetivo que aquel al que ya se aspiraba con la primera: «brindar unos textos que fueran comprensibles por ser didácticos». Espero que, en esta ocasión, los impresores se despisten un poco menos y que respeten mis afanes, pues, aunque afortunadamente —y pese a la ingente cantidad de erratas que contenía la primera edición— la mayoría de las críticas que se publicaron entonces (salvo la aparecida en cierta revista musical aragonesa) dieron muestras de indulgencia y reconocieron el esfuerzo de mi labor, hubo alguna que me trajo a la memoria determinado aforismo de entre los miles que escribió uno de los más geniales estéticos —y, sin duda, el más revolucionario filósofo— de toda la historia de Occidente: justamente aquel dentro del cual su autor dice que

> Toda creación es comunión. El pensador,
> el creador y el amante son *uno* [2].

¡Reténganlo siempre en sus mentes los ARTISTAS frente a la tarea *contingentemente* demoledora de teóricos y críticos...!, puesto que algunos de éstos no reparan, cuando acometen sus críticas (claro está que porque la desconocen), en la definición más sucinta, pero infinitamente más rica, que de la Estética se puede dar —precisamente aquella que, al término de una de sus clases, dio mi colega y amiga la profesora María Luisa García—:

> La estética es creación.

Sin embargo, hay seres humanos que, en vez de adoptar una actitud *luminosamente* estética ante la vida y ante sus semejantes, en vez de co-crear ámbitos lúdicos de encuentro con cuanto hay a su alrededor [3] y en vez de

compartir con los demás los sentimientos estéticos más nobles —la simpatía y el amor en cualquiera de sus formas (v. gr.: la congratulación, la amistad, etc.) [4]—, prefieren ejercitarse en la crítica destructiva, el odio, la envidia y el menosprecio. No obstante, y aun cuando persista ese espécimen de «crítico-de-todo-menos-de-sí-mismo» al que cabría preguntarle:

> ¿Por qué ves la paja en el ojo ajeno y no ves la viga en el tuyo? O ¿cómo puedes decirle a tu hermano: «Hermano, déjame que te saque la paja que tienes en el ojo», cuando tú no ves la viga que hay en el tuyo? [...][5],

confío en que para esa fecha mágica que todos pronunciamos compulsivamente, ¡el 92!, esté fuera *ya* la tercera edición española de *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, así como la primera edición de alguna que otra obra *más* de Enrico Fubini en lengua castellana.

Carlos Guillermo Pérez de Aranda
Madrid, 1 de septiembre de 1989

Prólogo a la primera edición en lengua castellana

«Un hombre es más hombre
por las cosas que calla
que por las cosas que dice.»

(Albert Camus, *El mito de Sísifo*)

A Lola, mi esposa, por su amor y su fe en mí, siempre inmerecidos.

C. G. P. de A.

Con la edición en lengua castellana de las obras de Enrico Fubini, que llevan originalmente por título *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento* y *L'estetica musicale dal Settecento a oggi,* se llena un gran vacío dentro de un área del conocimiento humano, tan desarraigada habitualmente del corpus de saberes culturales, como es la música y cuanto guarda una relación más o menos directa con ella. Concretamente, el vacío que se cubre con la presente publicación atañe al ámbito estético-musicológico, el cual, dentro del panorama nacional bibliográfico-musical, es uno de los que cuentan normalmente con menos acogida por parte de las grandes empresas editoriales hispanas, probablemente porque la demanda del público lector al respecto sea muy restringida. Se ha aludido al desarraigo habitual que padece la música en contraposición a otros saberes configurantes del acervo cultural de la humanidad, realidad que en España ha sido siempre mucho más evidente que en otros contextos geopolíticos; pero ¿acaso no nos debe parecer lógico que sea así?: la música es más goce que cultura [1], es una actividad servil, vulgar y degradante [2]. Aunque Osvald Spengler demostrara que efectivamente la música es cultura [3] y Friedrich Nietzsche sostuviera que es la actividad más propiamente metafísica de esta vida [4], todavía hay en este país individuos que opinan (no precisamente legos en música) que los binomios música-cultura y música-universidad son improcedentes. Han transcurrido casi diez siglos desde que Guido de Arezzo

escribiera en sus *Regulae Rythmicae* que «musicorum et cantorum magna est distantia, isti dicunt, illi sciunt quae componit musica. Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia»[5]. Afortunadamente, hoy en día —como ha ocurrido en otras épocas y con otros músicos, con quienes Enrico Fubini hace justicia a través de sus obras—, el instrumentista y el cantante, el compositor y el director, *saben lo que hacen*. No sólo los teóricos, los musicólogos, *saben*; también los músicos (prácticos) *saben* reflexionar estéticamente sobre su arte además de *hacer* arte. Hace ya mucho tiempo que desaparecieron los ministriles medievales y renacentistas; hace aproximadamente dos siglos que el «Antiguo Régimen» fue derrocado y que los músicos dejaron de llevar las libreas que les imponían sus señores. Sin embargo, todavía hay espíritus preclaros que continúan concibiendo aristotélicamente la música (práctica) como ocupación indigna y considerando aretinamente al músico (práctico) un necio; los esquemas mentales de semejantes espíritus se romperían si llegaran a admitir que los músicos también piensan de vez en cuando, que se ejercitan intelectualmente, que poseen una cultura y que hacen cultura a través de su música (práctica).

Esta digresión viene a cuento —al menos, en parte— a causa de que no puede existir jamás estética sin arte. Por muy loable que sea siempre la actividad del teórico (estético, historiador, musicólogo), mucho más lo será siempre la del músico, aunque, según ciertas corrientes de pensamiento, a éste lo envilece su actividad manual (!). No obstante, es la actividad «operativa» del artista la que permite y propicia la actividad «contemplativa» del filósofo. Sin arte no habría filosofía del arte; sin música no habría estética musical. Nos encontramos ahora ante dos obras de estética musical, de filosofía de la música, de pensamientos musicales o de ideas sobre la música —en fin, como mejor se las quiera llamar—, que van a presentarnos, en diversos momentos, aspectos conceptuales del arte musical sobre los que no habíamos reflexionado antes de ahora, sobre los que no habíamos filosofado los músicos, sobre los que no habíamos hecho estética los artistas del sonido; pero se nos brinda la ocasión de reflexionar, de filosofar, de hacer estética: de *saber* acerca de la música además de ejecutarla o de componerla. Con ello devendría axiomática una afirmación anterior: los músicos también piensan de vez en cuando, se ejercitan intelectualmente y poseen una cultura, aun cuando determinadas estructuras sociales, políticas o económicas les nieguen a veces a aquéllos, en un contexto tan específico como es el español, conjugar binomios como son música-cultura y música-universidad. Y como mantengo, a pesar de las opiniones adversas de espíritus preclaros, que los músicos también piensan (no sólo *hacen* sino que *saben*) y ambicionan poseer una cultura —en particular, una cultura musical—, ahora se les ofrecen a éstos (a los músicos prácticos) dos obras con las que pueden adquirir una sólida cultura musical y paramu-

sical. Homero, Horacio, san Isidoro, Dante, Castiglione, Lutero, Galileo, Kepler, Descartes, Pascal, Diderot, Rousseau, Novalis, Baudelaire, Spencer, Darwin, Marx, Lenin, Bergson, Saussure, Lavelle, Husserl, Jakobson, Lukács, Lévi-Strauss, Cassirer, Chomsky, Heidegger..., entre otros muchos filósofos, científicos, teólogos, sociólogos, antropólogos, lingüistas, literatos, etc., saldrán a colación a lo largo del presente volumen, reportando sus respectivas contribuciones al lector una cultura que no ha de ser patrimonio exclusivo del *homo theoreticus*[6] —en nuestro caso, del teórico de la música, del musicólogo—, sino de todo profesional, de todo amante del *arte* musical: del instrumentista o del cantante, del director o del compositor. El músico ha de conocer y hacer estética (musical y no musical) a través de su arte, al objeto de recabar para sí una experiencia vital más auténtica, más profunda, más plena: los más geniales artistas, incluidos los músicos, hicieron siempre, de un modo u otro, estética —en tanto que reflexión sobre la belleza en general, sobre su propio arte o sobre los demás—, como podrá apreciarse, mediante la lectura del presente volumen, a través de los escritos de aquellos artistas-músicos seleccionados por Enrico Fubini.

Hace ya veinticuatro años que salió a la luz la primera edición en lengua italiana de *L'estetica musicale dal Settecento a oggi,* mientras que de la primera edición, también en lengua italiana, de *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento* se cumplen ahora doce años. Asimismo, hace diecisiete años que se editó por primera y única vez en lengua castellana *L'estetica musicale dal Settecento a oggi* con el título *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días.* Ahora bien, aunque la publicación española conoció el éxito y la edición se agotó en breve tiempo, la editorial en cuestión (Barral Editores) no manifestó nunca la más mínima intención de reeditar la mencionada obra a lo largo de todos estos años. Después de varios lustros y de haberse olvidado por completo dicho acontecimiento, gracias al interés demostrado por Alianza Editorial ante las instancias formuladas por mí al respecto, en 1985-1986 abordé la preparación de una edición conjunta de *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento* y *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días,* saliendo reunidas ahora en un único volumen, por primera vez, en lengua castellana:

1) *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento,* obra de la que he asumido la traducción castellana conforme a la primera edición italiana de 1976. Dentro del presente volumen pertenecen a *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento* los contenidos numerados por mí como Introducción [I], Capítulos 1 al 8, Conclusiones [I] y Bibliografía [I].
2) *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días* [primera edición española: Barcelona, Barral, 1971 (Libros de Enlace, 63); traducción castellana de Antonio Pigrau Rodríguez conforme a la segunda edición

italiana de 1968], obra de la que he asumido la revisión, al menos desde un punto de vista formal; sin embargo, desde un punto de vista material, de lo que se debe hablar realmente, en demasiados momentos, es de una nueva traducción, acometida al objeto de que esta parte del presente volumen ofrezca una unidad de estilo, tanto a nivel literario como a nivel metodológico, con las otras dos partes que lo integran, así como por constatar en el texto castellano, al cotejar la edición española con la italiana, omisiones de distintos pasajes del discurso y fallos de diferente género (gramaticales, lexicográficos, semánticos) que, en mi opinión, debían subsanarse con el fin de que el lector comprendiera mejor ciertos conceptos, harto complejos a causa de sus implicaciones filosóficas. Dentro del presente volumen pertenecen a *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días* los contenidos numerados por mí como Introducción [II]; Advertencia a la segunda edición italiana; Capítulo 8: parágrafos 4 al 7; Capítulo 9: parágrafos 1 al 5; Capítulo 10: parágrafos 1 al 6; Capítulo 11: parágrafo 2; Capítulos 12, 13 y 14: completos; Capítulo 16: parágrafos 1 al 4; Capítulo 17: parágrafos 1 y 2; Conclusiones [II], y Bibliografía [II].

3) *L'estetica musicale dal Settecento a oggi,* obra de la que he asumido también la traducción castellana conforme a la última edición italiana, en relación con aquellos capítulos y parágrafos que no figuraban en la edición española de *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días* de 1971 (o lo que es igual: no figuraban en la segunda edición italiana de *L'estetica musicale dal Settecento a oggi* de 1968). Dentro del presente volumen pertenecen exclusivamente a la última edición italiana de *L'estetica musicale dal Settecento a oggi* los contenidos numerados por mí como Capítulo 8: parágrafos 1 al 3, 8 y 9; Capítulo 9: parágrafos 6 al 8; Capítulo 10: parágrafos 7 al 9; Capítulo 11: parágrafos 1, 3 y 4; Capítulo 15: completo; Capítulo 16: parágrafos 5 y 6; Capítulo 17: parágrafos 3 y 4, y Conclusiones [III].

Originalmente, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento* se estructuraba en siete capítulos, mientras que *L'estetica musicale dal Settecento a oggi* se estructuraba en ocho en la segunda edición italiana (o, lo que es lo mismo, en la edición española de *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*). Al decidir Alianza Editorial hacer una edición conjunta de ambas obras (aún no había aparecido en el horizonte la más reciente edición de *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*), yo, en tanto que persona encargada de prepararla, opté por un orden correlativo en cuanto a los respectivos capítulos de una y de otra, así como en cuanto a las respectivas introducciones, conclusiones y bibliografías. Efectivamente, se trataba de dos obras diferentes, concebidas en

momentos también diferentes por parte del autor (incluso una de ellas, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi,* concebida en tres momentos diferentes, contando con aportaciones exclusivas y características de cada momento, en función del nivel de erudición y de los intereses intelectuales del autor), y cuyas fechas de publicación distaban bastantes años la una de la otra: exactamente doce años entre la primera edición de *L'estetica musicale dal Settecento a oggi* y la primera de *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento,* y cerca de veinte años entre la segunda y la última de *L'estetica musicale dal Settecento a oggi;* pese a todo, el criterio expuesto me pareció el más adecuado. Más aún: cronológicamente, surgió antes en la mente del autor aquella de las dos obras que abarca un período ulterior de tiempo y que, consiguientemente, en razón al criterio histórico adoptado, es la que se sitúa ahora en segundo lugar dentro del volumen único de que consta la presente edición española de ambas obras.

Pero debe mencionarse un dato más: cuando a finales de 1986 estaba ultimada la corrección de pruebas del volumen constituido entonces por *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento* y *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días,* llegaron a España procedentes de Italia todas las ampliaciones y correcciones hechas por el autor a la segunda edición italiana de *L'estetica musicale dal Settecente a oggi,* o sea, una nueva edición, la más reciente, de esta obra; ampliaciones y correcciones que representaban por su grosor el doble de los contenidos abarcados por la segunda edición, que fue la que sirvió de base a la edición española de *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días* que yo ya había revisado. De este incidente derivó la demora que sufrió la presente edición española, a punto de ver la luz hace un año y que, sin embargo, hubo de retrasarse al objeto de incorporar, una vez traducido también por mí, lo que podríamos denominar la tercera parte de cuantas integran este volumen. Además, la circunstancia comentada —que sin duda a la larga hay que considerar positiva por haberse enriquecido con muchos más contenidos una historia de la estética musical que ya antes de esta adición no era breve— exigió la remodelación de la edición ya preparada de *L'estetica musicale dall'antichità a oggi* y de *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días,* al tener que intercalar innumerables añadidos del autor a partir del capítulo 8. Las ampliaciones y correcciones eran tan abundantes que, desde el capítulo 8 en adelante, la edición ya preparada hubo de ser víctima de una reestructuración exhaustiva. Prácticamente, todos los parágrafos de que se componían los distintos capítulos de la edición italiana de 1968 (que es lo mismo que decir la edición española «parcial» de 1971) cambiaron de disposición en la más reciente edición en cuanto a los capítulos en que se jalonaban. Al tratarse de una edición mucho más densa se pasó de ocho capítulos (8 al 15) a diez (8 al 17), mucho más nutridos de parágrafos todos ellos. En realidad, sólo dos ca-

pítulos se mantuvieron casi invariables: el 10 y el 13, y digo «casi» porque, si no llegaban a sufrir modificaciones en otros aspectos, al menos verdaderamente sustanciales, sí las sufrían en lo referente a los títulos de los capítulos y de los respectivos parágrafos. Asimismo, diferentes pasajes del discurso de la edición italiana de 1968 (de la española «parcial» de 1971) cambiaron de lugar dentro de un determinado parágrafo e incluso se mudaron a un parágrafo diferente del mismo capítulo o de otro. También hubo que modificar todo el orden numérico correlativo de las notas del autor a pie de página desde el capítulo 8 hasta el último, con el fin de adecuarlas a la disposición que presentaban, rectificada, en la edición italiana más reciente.

En cualquier caso, y a pesar del rompecabezas que esta especie de montaje fílmico me ha supuesto, la actual edición española de las ya varias veces citadas obras de Enrico Fubini se ha enriquecido profusamente con la aportación causante de la demora en su publicación y que ha conllevado que, mientras que en la segunda edición de *L'estetica musicale dal Settecento a oggi (La estética musical del siglo XVIII a nuestros días)* se le dedicaba tan sólo un capítulo al siglo XVIII, en esta edición se le dedican dos; mientras que en aquélla se le dedicaban tan sólo dos capítulos al siglo XIX, en ésta se le dedican tres, y mientras que en aquélla se le dedicaban cinco capítulos al siglo XX, en ésta se le siguen dedicando cinco pero mucho más extensos. Así, pues, ahora, todos los capítulos son mucho más laxos y prolijos en conceptos que antes, aunque también son mucho más complejos —como se ha apuntado más atrás— a causa de sus más intensas implicaciones filosóficas: si ya no resultan nada fáciles de comprender algunos aspectos de la estética musical de todos los tiempos a raíz de los vínculos que la música ha establecido con otros sectores del conocimiento humano, como han sido la mitología, la cosmogonía, la filosofía o la teología; si ya han sido suficientemente arduas las relaciones que la música ha mantenido con la literatura, con el teatro o con el mundo de la cultura en general; si ya ha sido bastante problemática su inserción en las estructuras socioeconómicas, religiosas y políticas de cada época, ¿cómo no van a parecernos aún más complicadas las conexiones que se dan, en el seno de la civilización contemporánea, entre la música y el marxismo, entre la música y la fenomenología, entre la música y el estructuralismo, entre la música y la semiología, entre la música y la teoría de la información, etc.? Cuestiones como son la incidencia de la teoría del reflejo leninista o de la *Gestalt-theorie* sobre la música son algunas entre las muchas que se van a plantear por el autor a lo largo de las páginas sucesivas.

Aparte de ordenar dentro del presente volumen los contenidos de las tres partes que hemos distinguido entre sí, otra tarea que me competía, en cuanto persona encargada de preparar la edición conjunta de las citadas obras fubi-

nianas, era la consistente en la elección de un título en castellano que englobara en lo posible a los dos títulos originales en italiano. En un primer momento pensé que, dado que una y otra obra no hacían otra cosa que trazar una historia de la estética musical, un título idóneo podría ser *Historia de la estética musical.* Sin embargo, aunque lo consideré mucho más práctico, sobre todo por conciso, acabé decidiéndome por *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*: este título se aproximaba en mayor medida a los dos títulos originales y participaba de ambos, aunque se sustituyera un término tan vago como *oggi* —empleado por el autor— por la expresión «siglo XX». Quizás yo habría sido más fiel como traductor si hubiera mantenido la expresión original *a oggi* (hasta hoy) o la castellana «a nuestros días» del título de la edición española «parcial» de 1971. Pero, en mi opinión, ambas expresiones podrían resultar imprecisas y engañosas si, con un poco de suerte, el presente volumen conoce el éxito y se vuelve a editar dentro de algunos años. Después de todo, ciertas experiencias musicales a las que se refería Enrico Fubini con el término *oggi* en la primera edición de 1964 están *hoy* más que concluidas. En este sentido, es sumamente lamentable que estas «a modo de» historias de la estética musical escritas por el catedrático de Estética musical de la Universidad de Turín hayan tardado varios lustros en publicarse en lengua castellana, pero —como yo me atrevía a afirmar al principio de este prólogo— las grandes empresas editoriales hispanas no deparan una cordial acogida a publicaciones del ámbito estético. No obstante, ya están aquí (con sus posibles fallos, obviamente, como todo producto humano), y ojalá esta primera edición castellana conjunta de dos de las obras más interesantes de toda la bibliografía fubiniana sirva de estímulo para que en un futuro no muy lejano se lleve a cabo un proceso similar con otras obras del mismo autor, como son las de carácter monográfico, que también merecen traducirse al castellano y que se citan por mí a lo largo del texto, en los lugares oportunos, mediante notas a pie de página.

Por mi parte, he puesto mi mejor voluntad en el empeño de divulgar en la lengua de Gonzalo de Berceo las dos obras que ahora se editan de Enrico Fubini en España. Pero ¿qué fue lo que me movió a acometer este trabajo, a pesar de no haber sido para mí, en numerosos momentos, sino una especie de «puzle» y de no haberme compensado materialmente en ningún caso? Fundamentalmente, la pretensión de alcanzar unos objetivos primordialmente didácticos como docente de Estética que soy: durante años, mis alumnos se han visto obligados a manejar ejemplares fotocopiados de un libro que se hallaba más que agotado *(La estética musical del siglo XVIII a nuestros días)*, sin respetar *copyright* de ninguna clase, y a valerse de documentos redactados o de apuntes dictados por mí que, de alguna manera, sustituían a una historia de la estética musical completa y más o menos sistemática, que abarcara

desde la Antigüedad hasta el siglo XX, inexistente en lengua castellana. Por supuesto, he pensado también en cuantos podrían beneficiarse de la traducción de ambas obras —aunque no sean estudiantes de música o músicos profesionales— por la contribución que representan en el contexto más general de la cultura musical o, simplemente, de la cultura, si es que acabamos por admitir que la música es cultura y que los músicos la poseen. La finalidad sustantiva que ha presidido mi labor (pese a lo ingente de la tarea, debido entre otras cosas al ampuloso estilo gramatical de que hace gala el autor) ha sido la siguiente: que estas dos obras de estética musical —que abordan el fenómeno netamente musical y lo integran en un proyecto sociocultural más vasto, como producto significativo de nuestra civilización, la occidental cristiana, y de aquella otra que aportó sus cimientos a ésta, la helénica— devengan textos primarios de estudio para los alumnos que cursen la enseñanza de Estética en los conservatorios de música españoles (teniendo ahora en el pensamiento, sobre todo, a mis propios alumnos del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid), así como para los que cursen Historia de la Música o Musicología, sea en las mencionadas instituciones académicas, sea en las universidades en cuyas facultades humanísticas se preste atención a dichas disciplinas, bien en calidad de asignatura, bien en calidad de especialidad; sin duda, ambas obras representarán una valiosa ayuda para todos ellos.

En base a este planteamiento pedagógico, debo advertir desde aquí que, en defensa de la comprensión, tanto en el orden estrictamente musical como en otros órdenes (el lingüístico, el filosófico), de unos textos complicados de por sí por las peculiaridades de que se revisten [7], me he olvidado conscientemente en muchos instantes —aun sin miedo a incurrir en él— del adagio que dice *traduttore, traditore,* dado que aspiraba a brindar unos textos que estuvieran bien construidos desde los puntos de vista morfológico, sintáctico, literario, etc., y que fueran comprensibles, además, por pretender ser didácticos; confío en que lo haya conseguido mínimamente. En consecuencia, he tratado de dilucidar con tal fin conceptos que he considerado dignos de subrayar a través de las pertinentes Notas del Traductor (tanto en el caso de *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento* como en el de la última edición de *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*) y Notas del Revisor (en el caso de *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*). Por tanto, en razón, por un lado, de este proceso de adaptación pedagógica y, por otro, del estilo del autor (nada sencillo en cuanto a signos de puntuación, estructura lógica de las frases, etc.), prefiero hablar de versión que, lisa y llanamente, de traducción; aun cuando sea perfectamente válida y exacta la aplicación del segundo término (traducción: sentido o interpretación que se da a un texto o a un escrito), no he podido por menos, a causa de la problemática comentada, que patentizar *mi* versión (aunque este vocablo

significue también, por supuesto, traducción de una lengua a otra), habiendo actuado, más que en el sentido del verbo latino *vertere* (tornar, volver), en el del verbo latino *versare* (dar vueltas alrededor). Espero que todas las vueltas que he dado alrededor de los textos platónicos y aristotélicos, agustinianos y boecianos, zarlinianos y leibnizianos..., cotejando diversos estudios, consultando a filólogos o preocupándome en demasía, hayan servido para ofrecer unos textos en lengua castellana que, ciertamente, cumplan con la intención que precedió mi trabajo: resultar didácticos.

> Hay muchas cosas grandiosas,
> pero ninguna es más pavorosa que el hombre.
> (Sófocles, *Antígona*, v. 363)[8]

A partir de ahora, Enrico Fubini nos irá describiendo muchas cosas grandiosas que, en materia de música, la más pavorosa de todas las cosas —el hombre— ha sido capaz de sentir, de pensar y de tangibilizar, en el transcurso de varios milenios, desde los tiempos homéricos hasta los nuestros.

Deseo concluir este prólogo expresando mi gratitud por su generosa colaboración a las filólogas[9] doña Orlanda González Sánchez (lengua latina), doña María Teresa Grandía Mateu (lengua alemana) y doña Concepción Guerra Naranjo (lengua griega), compañeras que lo fueron del nivel educativo en el que hoy me hallo excedente (Bachillerato); así como a doña Luciana Pellegrini Mancini (lengua italiana), actual compañera de Cuerpo en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Por último, manifiesto mi más sincero agradecimiento a doña Araceli Cabezón y a doña Lourdes Iglesias, personas —en el sentido más genuino de la palabra— sin cuya aportación, seguramente, estas obras no habrían llegado a editarse todavía en España y, mucho menos, dentro de la colección «Alianza Música».

Carlos Guillermo Pérez de Aranda
Madrid, 1 de enero de 1988

Introducción [I]

Una reconstrucción histórica de las concepciones musicales de la Antigüedad griega conlleva problemas muy singulares de todo género: filosóficos, musicales, metodológicos, incluso terminológicos.

En primer lugar, hemos de tener presente que los testimonios referentes a los siglos anteriores a Platón y Aristóteles son extremadamente escasos, fragmentarios e indirectos casi todos ellos; es decir, recogidos por autores de épocas posteriores a aquellas de las que se trata. A pesar de ello, revelan siempre la existencia de una cultura musical que estuvo bastante bien estructurada en todos los aspectos: teóricos, filosóficos y prácticos. En la sociedad griega más arcaica, la música ocupaba un puesto de capital importancia; las disputas musicales constituían uno de los centros mayores de animación de la vida intelectual. Por lo apuntado hasta aquí, se deduce que el historiador debe ampliar sus horizontes de investigación, ahondando en los problemas más diversos, si desea verdaderamente reconstruir, aunque sólo sea a grandes líneas, el pensamiento musical griego y aprehender, en su justa medida, el carácter intrínsecamente complejo y multiforme del fenómeno musical dentro de la sociedad de aquel tiempo; entre los griegos, la música mantenía vínculos bastante íntimos con la medicina, la astronomía, la religión, la filosofía, la poesía, la métrica, la danza y la pedagogía. Es necesario, pues, realizar un gran esfuerzo mental para penetrar en el mundo musical griego; esfuerzo que implica el abandono de las habituales categorías estéticas que solemos asignar a la música dentro de nuestra civilización.

En segundo lugar, el interés actual por reconstruir el entretejido cultural-intelectual que vino a formarse alrededor de esa poliédrica experiencia que

fue la música para los griegos deriva del hecho de que, en el fondo, la civilización musical occidental desciende, en línea casi directa, de la griega. La enorme distancia, representada por más de veinticinco siglos, no se manifiesta en ningún momento como insalvable si se presta atención a lo siguiente: que los problemas más generales de nuestra cultura musical hunden sus raíces, con demasiada frecuencia, en el pensamiento filosófico-musical griego y en el medieval.

Si por estética musical ha de entenderse aquella disciplina que indaga acerca del carácter autónomamente «estético» o «artístico» de la música, no podrá hablarse de *estética musical* en relación con la Grecia antigua, ni tampoco en relación con la Edad Media o el Renacimiento. Ahora bien, si se aceptara un significado tan restringido para ambos términos, se haría necesario concluir que la estética musical cuenta con una historia excesivamente reciente: aquella que se remonta, como máximo, a la segunda mitad del siglo XVIII, coincidiendo con los primeros pasos de la estética moderna, que, para la historiografía idealista, se corresponden con el pensamiento de Baumgartner * y de Kant y con la filosofía prerromántica. En tal supuesto, cuanto precede en la historia —más de dos mil años sobre nuestras espaldas— sería solamente como el prefacio: los prolegómenos en los que las tinieblas ejercen un dominio casi completo, habiéndose de aventurar el historiador a través de ellas, al objeto de hallar algún indicio de luz, algún soplo de verdad. Es oportuno esclarecer por este motivo, desde la introducción misma, la significación doble que puede encerrar cualquier investigación dentro del campo del pensamiento musical antiguo; por una parte, porque —como ya se ha dicho—, si no se puede hablar de *estética musical* por cuanto se refiere a lo que han pensado y han escrito los griegos sobre música, al hacer uso de los mencionados términos para el pensamiento moderno más reciente en exclusiva, se mantiene invariable, sin embargo, que el pensamiento antiguo posee per se valor y significado autónomos para cuanto guarda relación con la elaboración de una filosofía de la música respecto de su tiempo y de la tradición musical occidental en su conjunto: el hecho de que, por ejemplo, los pitagó-

* En la edición original en lengua italiana se halla impreso, efectivamente, Baumgartner; pero, sin duda, ha de tratarse de un error de impresión, no imputable en este caso a Enrico Fubini. En realidad, el autor debería referirse a Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762): el iniciador de los estudios estéticos propiamente dichos; el auténtico creador del vocablo *estética* a partir de la lengua griega; el primero en intentar reunir, en una ciencia filosófica independiente de las demás, todas las teorías hasta entonces dispersas sobre el arte y la belleza. Es, en definitiva, el primer estético a nivel sustantivo, por separar la ciencia de lo bello de las demás ramas de la filosofía y por acuñar un término específico que distinguiera dicha ciencia de las restantes. Debido a la importancia trascendental que presenta Baumgarten, en este sentido, para la historia de la estética, he considerado conveniente subsanar el error a que pudiera dar lugar la creencia persistente de que se tratara, por el contrario, del citado Baumgartner. *(N. del T.)*

ricos y Platón pensaran en la música como armonía de las esferas celestes o como suprema filosofía significa que la música tenía dentro de la civilización helénica una función totalmente diferente de la que tiene dentro de la nuestra; por otra parte, porque las concepciones elaboradas por los antiguos en torno a la música han tenido tanta importancia desde el punto de vista histórico, que han dejado una huella profunda incluso en los tiempos más cercanos a nosotros —y de la que a menudo dejamos de ser conscientes—: en nuestras instituciones musicales, en nuestra *estética* y en nuestra cultura.

Al abordar un estudio sobre el pensamiento musical antiguo, no se debe tanto procurar sacar a la luz cualquier indicio de verdad o destacar a ciertos precursores de un saber más reciente cuanto, más bien, volver a encontrar las raíces autónomas u originales de una larga y secular tradición. Además, el estudioso comprometido en una investigación de este tipo debe tener muy presente un hecho histórico fundamental, a saber: que en la antigua Grecia confluyen diversas experiencias de todo género —artísticas, filosóficas, religiosas, culturales, dentro de los más variados órdenes—, puesto que, desde el momento en que en la cuenca del Mediterráneo se daban la mano Oriente y Occidente, la antigua Grecia representó un punto neurálgico de confluencia para muy diferentes civilizaciones. No obstante, los griegos supieron fundir originalmente esta multiplicidad de experiencias y, en el fondo, la llamada civilización musical occidental, omitiendo ahora las aportaciones realizadas por siglos sucesivos, no es más que el desarrollo de aquel filón cultural que se formó en la antigua Grecia. Debido a esto, por lo que respecta a la música, se ha de hacer notar que ésta progresó en Occidente según una línea de desarrollo ampliamente dominada por una lógica interna, constituyendo así una tradición bastante homogénea, en la que el pensamiento griego tuvo un papel determinante; de cualquier modo, se trata, en relación con las tradiciones extraeuropeas, de un filón aislado y casi privado de contactos con la práctica y el pensamiento musicales de otros pueblos. Sólo en época muy reciente, los músicos, los teóricos y los estudiosos se han puesto de acuerdo en que la tradición musical occidental no es la única tradición válida existente, sino, por el contrario, simplemente una de las posibles experiencias musicales que la humanidad ha desarrollado; asimismo, aquéllos se han puesto de acuerdo en que hoy la mencionada tradición musical occidental es susceptible de encuentros y de fructuosa integración con otras experiencias igualmente válidas, aun cuando todas estas se hallen alejadas de la nuestra. Por los motivos aducidos, el pensamiento musical occidental, desde Pitágoras hasta la Edad Media y el Renacimiento —y, llevándolo más allá, hasta el Romanticismo—, tiene una historia propia, un desarrollo bastante homogéneo y, por consiguiente, una coherencia: todo ello, debido principalmente al hecho de que el pensamiento occidental, después de la experiencia griega, se aisló respecto de

otras civilizaciones y culturas y pudo así reelaborar y enriquecer de modo autónomo los temas originarios de la propia experiencia. Una investigación histórica alrededor del pensamiento musical de la Antigüedad griega en la época moderna puede, por las razones expuestas, prescindir de las demás culturas extraeuropeas, precisamente por los escasísimos influjos que aquél sufrió; pero, por otra parte, téngase presente que la falta en tal estudio de una perspectiva acerca de otros filones de cultura musical fuera de la tradición occidental no significa, de ninguna manera, querer conceder el privilegio a la tradición en la que hemos vivido y en la que nos hemos educado, sino sencillamente ser conscientes del aislamiento que dicha tradición padeció siempre.

Introducción [II]

A través de este estudio, se ha pretendido trazar un bosquejo histórico que permita elucidar, desde los tiempos del Iluminismo * hasta los actuales, las corrientes más importantes que se han dado dentro del campo del pensamiento musical.

En este sentido, es conveniente clarificar de inmediato algunos problemas fundamentales, como son: ¿Qué se entiende por estética musical? ¿Hasta qué grado resulta legítimo distinguir una estética especial de la música de la estética concebida como meditación de carácter general sobre el arte y sobre lo bello? ¿Es que acaso la música requiere de un tratamiento diferente del de las demás artes? ¿Qué problemas específicos plantea la música al filósofo? La respuesta a cada una de estas ingenuas preguntas es, de por sí, comprometedora, puesto que implica necesariamente adoptar una u otra postura ante cuestiones estéticas de orden básico. Si se aceptara la afirmación de Schumann según la cual «la estética de un arte es igual a la de otro: únicamente difiere el material», no habría una razón, quizás, que justificara este libro. Sin embargo, frente a semejantes afirmaciones de origen idealista y crociano ** en torno a la unidad de las artes —acerca de las cuales no se intenta aquí confutar, aceptar o rechazar nada—, puede ofrecernos una primera respuesta, en re-

* Se mantiene este término, que el autor usa como sinónimo de Ilustración, tal cual aparece en la edición original. *(N. del T.)* No obstante, se advierte que encierra otro significado: el de «teoría idealista sobre el carácter místico-religioso de la cognición» [véase VV. AA., *Diccionario de Filosofía,* Madrid, Akal Editor, 1975, p. 234 (Akal 74, vol. 31)]. *(N. del R.).*

** Relativo al filósofo neoidealista italiano Benedetto Croce (1866-1952), quien, con su producción estética, ejerció notables influjos sobre diversos estudios musicales del siglo XX. Véase cap. 14, «El neoidealismo italiano y la estética musical». *(N. del R.)*

lación con las cuestiones que nos preocupan, la constatación totalmente empírica del hecho de que, desde la más remota Antigüedad, filósofos, literatos, músicos, etc., nos han transmitido unas reflexiones sobre el fenómeno musical coincidentes todas, hasta cierto punto, en la consideración de la música como un arte peculiar, dotado de poderes especiales, que se corresponden tanto con las armonías celestiales como con los dominios diabólicos. Por otra parte, es innegable que el vínculo entre la música y las demás artes se ha manifestado siempre como uno de los problemas menos marginales al abordar una historia de la estética. La música habrá sido a veces condenada y a veces exaltada; mas cuantos han hablado de ella se han percatado siempre de la fascinación que ejerce y, asimismo, han intuido que ocupa un puesto de excepción entre todas las artes, al presentar problemas muy particulares. Efectivamente, si se la compara con las restantes artes, la música posee un estatus propio, como consecuencia, principalmente, de la complejidad de los medios técnicos y del lenguaje de que se sirve. La fascinación que siempre ha ejercido la música y la capacidad enigmática que se le ha reconocido se han derivado, sobre todo, del tipo de expresividad que la caracteriza: se expresa sin que se pueda jamás aprehender su objeto. El complicado lenguaje de que hace uso la música no dice nada acerca de nada; a pesar de esto, todos —y, de un modo u otro, también los formalistas más rigurosos— concuerdan al atribuir a aquélla cierto poder expresivo, aunque sin saber nunca precisar qué es lo que realmente exprese la música ni de qué manera lo haga. Esta capacidad enigmática de la expresión musical no es otra cosa, en definitiva, que el viejísimo problema de la semanticidad de la música; problema que se ha presentado reiteradamente, en el transcurso de los siglos, desde la Grecia antigua hasta el día de hoy sin haberse modificado en lo sustancial, si bien ha ido adquiriendo formas distintas. En este aspecto, la estética musical —o, dicho más simplemente, el acto de discurrir sobre la música— se ha desarrollado a lo largo de los siglos, con respecto a la filosofía del arte en general, con alguna independencia en cuanto a problemas y métodos se refiere; no obstante, el reconocimiento sin más de este hecho no compromete de ningún modo la unidad fundamental reconocida, a su vez, a la expresión artística en su conjunto.

La historia de la estética musical se podría configurar, al menos en determinados períodos, como la historia de las relaciones de la música con las demás artes en cuanto a su poder semántico. La cuestión central de la semanticidad de la música ha fijado los términos, dado su planteamiento, de la cuestión representada por la conexión de la música con las restantes artes y, por consiguiente, ha resuelto el puesto a asumir por aquélla en la jerarquía de las artes, así como su valor, su función y su cometido.

¿Qué debe entenderse, pues, por estética musical? Una respuesta que tuviera valor normativo carecería de sentido. Compete al historiador descubrir

el desarrollo, el rumbo y el significado que ha ido tomando la reflexión en torno al fenómeno musical. Resultaría absurdo establecer apriorísticamente las fuentes de una presunta estética musical, es decir, decidir quién estuviera legítimamente autorizado para hablar de música. Se nos han conservado meditaciones profundas procedentes tanto de matemáticos, filósofos o literatos como de músicos, críticos, etc., no tratándose de un hecho casual que la música haya sido tenida en cuenta por categorías tan dispares de estudiosos. La música se nos brinda como un fenómeno extremadamente complejo, poliédrico, de lo que se deriva que la atención del pensador pueda ser polarizada, sucesivamente, por el sonido como elemento físico-matemático, o por la función técnico-lingüística de la música, o por la función artística de ésta, etc. El hecho de que, en algunos períodos históricos, hallemos las fuentes de una estética musical —por ejemplo— en los escritos de matemáticos mientras que, en otros períodos, las hallamos en los escritos de literatos o en los de musicólogos es, pese a todo, un indicio de cierto modo preferencial de plantear el problema, revelando tal actitud el aspecto de la música que se juzga privilegiado en comparación con los demás. Puede servir de ejemplo ilustrativo de lo expuesto que los conceptos musicales más sobresalientes de la Grecia antigua se encuentran en Platón y en Aristóteles, aun cuando sea dentro de escritos en los que el interés que prevalece es el político: en *La República* y en *La Política,* respectivamente. Esto demuestra que, a despecho de las profundas divergencias que existen entre ambos filósofos, los dos se ponen de acuerdo, sin embargo, en negarle un valor autónomo a la música, reconociéndole, por el contrario, un valor puramente instrumental; su valor, o más bien su poder, se constituye en un medio en orden a la obtención de unos fines dentro de un determinado contexto sociopolítico.

Una aclaración más: ¿Por qué se ha escogido el período de tiempo que se extiende desde el Iluminismo hasta nuestros días, con su núcleo en el Romanticismo, para este breve bosquejo histórico? No hay ningún motivo especial; menos aún, un prejuicio de signo teorético: dicha elección no se ha hecho, en absoluto, en base al presupuesto de que la estética musical y la estética general no surjan antes del siglo XVIII. Disponemos de reflexiones de carácter filosófico sobre la música desde la más remota Antigüedad, habiendo sido el pitagorismo hasta la actualidad uno de los componentes más determinantes de la filosofía de la música. La elección en cuestión representa tan sólo el intento de delimitar un período histórico que, además de aproximarse más a nuestros intereses, ofrezca cierta unidad en cuanto a los problemas que plantea y en cuanto a su desenvolvimiento. Si hasta 1700 las reflexiones en torno a la música eran de índole esporádica y ocasional, durante el siglo XVIII se irán precisando y concretando, cada vez más, los intereses de filósofos, teóricos y público en relación con los problemas inherentes a la música; progresará la crítica y

nacerá la historiografía. Si se quisiera establecer una fecha como punto de partida de una estética musical moderna —entendiendo por moderna la época en que se desarrollan y se decantan conceptos y problemas que todavía hoy continúan discutiéndose y proponiéndose para su debate, se hayan resuelto o no en el seno de nuestra cultura—, aquélla habría de ser, sin duda, desde 1700 en adelante; no fue otro sino el siglo XVIII el que asistió a la lenta y laboriosa liberación de la estética musical respecto del racionalismo y el intelectualismo de raíz cartesiana, propiciadores ambos de que la música se relegara al último puesto de la jerarquía de las artes. Este proceso de *liberación* de la música en busca de su autonomía y de su originalidad, bien con relación a otras formas de actividad humana, bien con relación a otras formas de expresión artística, se inició realmente durante el siglo XVIII gracias al Iluminismo y a los enciclopedistas, aunque no llegó a su plena madurez hasta el final del Romanticismo, pasando en su trayectoria por angostos resquicios y padeciendo arrepentimientos, retrocesos y polémicas en exceso.

Iluminismo y Romanticismo revelan una comunidad de intereses: las relaciones de la música con las demás artes se mantienen con el rango de cuestión medular de la estética musical de uno y de otro períodos, a pesar del trasvase de conceptos que se produce en la transición del siglo XVIII al XIX. Será en la segunda mitad del siglo pasado, con Hanslick y el comienzo del proceso de disolución del Romanticismo, cuando la estética musical se abrirá a nuevos problemas y a nuevos horizontes.

Una vez que se le asegura a la música su puesto de honor entre las artes, la atención de los estudiosos se centrará en los rasgos más peculiares de ella, al poderse despreocupar aquéllos de proseguir afirmando su autonomía expresiva y su íntegra dignidad en tanto que arte. El positivismo tuvo, al menos, este mérito: polariza sus intereses sobre los problemas técnicos e históricos de la música, aun a riesgo de aislar ésta del contexto cultural y humano en el que se gesta.

Nuestro siglo ha asistido a un notable florecimiento de estudios musicales de carácter filosófico; no obstante, los temas que hoy se debaten, los conceptos que se usan en las investigaciones estéticas contemporáneas, ya se habían originado y configurado, más o menos manifiestamente, durante el siglo del Iluminismo. En el siglo XX, incluso la estética musical ha debido afrontar nuevos problemas derivados de la nueva realidad histórico-musical, pese a todo centrada todavía, de forma sustancial, en la vieja cuestión de la semanticidad de la música, problema tan añejo como el propio mundo pero que, sin embargo, no había sido planteado en términos suficientemente autorizados hasta el advenimiento del siglo XVIII.

Octubre, 1964

Advertencia a la segunda edición en lengua italiana

Esta segunda edición se ofrece no sólo retocada en muchos detalles y corregida en lo que a algunos errores atañe, sino, sobre todo, ampliada en muchas partes.

Por lo que al siglo XVIII se refiere, se ha ampliado especialmente la disertación sobre los enciclopedistas, tratando a muchos autores ausentes o apenas mencionados en la primera edición; con ello, se ha procurado invalidar el punto de vista, comúnmente aceptado, de que los enciclopedistas constituían un único bloque, hallándose todos de acuerdo a la hora de defender y propugnar las mismas ideas. Se puede afirmar que su influencia se ejerció en varias direcciones a la vez, como lo demuestran principalmente las culturas musicales italiana e inglesa, tratadas ambas mucho más difusamente en esta edición.

Muchos nombres del siglo XIX se omitían o se trataban insuficientemente en la primera edición. Por tanto, se ha considerado ahora indispensable tratar más extensamente a filósofos como Herder, Schelling y Nietzsche, en orden a trazar un cuadro más completo del Romanticismo; otro tanto puede decirse con respecto a escritores y músicos antes apenas entrevistos, como Mozart, Goethe, Beethoven, Jean-Paul, etc.

Por último, en lo tocante a la parte contemporánea, se ha creído oportuno, por un lado, poner al día el texto mediante el examen de estudios aparecidos al mismo tiempo que la primera edición o poco después de ésta, entre los que figuran algunos ensayos importantes de Gisèle Brelet y de Lévi-Strauss; por otro lado, llenar algunas lagunas recordando a un teórico como Boris Schloezer, cuya obra nos ha parecido particularmente significativa.

Con todo esto no se ha pretendido transformar este pequeño volumen en un tratado amplio y completo en ningún caso, habiendo quedado en él, sin duda, muchos huecos a cubrir. Solamente se ha intentado desarrollar ciertos problemas y sacar a la luz lo que antes, quizás, había quedado en penumbra —sin alterar, no obstante, las líneas generales de lo que en todo momento se brinda como un bosquejo histórico—, al centrarnos en la dilucidación de algunas grandes cuestiones suscitadas en el marco de la cultura estético-musical de los dos últimos siglos.

Junio, 1968

1. *Desde Homero hasta los pitagóricos*

1. La música en los poemas homéricos

Es extremadamente problemático reconstruir el pensamiento griego en torno a la música referido al período arcaico, es decir, desde los tiempos homéricos hasta los siglos VI y V a.C.: faltan fuentes directas y son de época muy tardía casi todos los testimonios. Es bastante difícil, además, distinguir entre el dato histórico, por un lado, y los mitos y las leyendas, por otro, dentro del conjunto de noticias que se nos ha transmitido. Aun así, mitos y leyendas no deben descartarse por el hecho de ser tales, dado que constituyen uno de los medios más auténticos a través de los cuales los griegos expresaban sus concepciones musicales. A través de los dudosos y, a menudo, confusos y contradictorios testimonios relacionados con las épocas más antiguas, se pueden recabar, no obstante, algunos principios como seguros. En primer lugar, que la mayor parte de las fuentes concuerdan en subrayar la importancia de la música dentro del mundo griego, aun cuando no resulte fácil comprender y aclarar en qué consistiese el valor que se le otorgara a la música. En segundo lugar, que la abundancia de mitos que vinculaban la poesía con la música, desde el de Orfeo hasta los de Apolo, Marsias, Dioniso, etc., atestigua igualmente la función primaria que desempeñara la música, incluso en conexión con la religión, con la cosmogonía y con la vida social.

Al intentar clarificar las concepciones más antiguas que acerca de la música tenían los griegos, la primera dificultad con la que se tropieza es de carácter estrictamente terminológico; consiste, antes de nada, en interpretar el significado complejo del término μουσική. En realidad, en el concepto de

μουσική se hallaba comprendido un conjunto de actividades de lo más diverso, aun cuando todas ellas se integraran en una única manifestación; el término «música» incluía, sobre todo, la poesía, aunque también la danza y la gimnasia. Una educación de cuño aristocrático exigía, pues, el aprendizaje de la lira, el canto y la poesía, así como de la danza y la gimnasia. Este significado compuesto del término va a perdurar durante muchos siglos, estando ya presente en los primeros testimonios directos que reparan en la música, o sea en los poemas homéricos. Los pasajes de estos poemas que guardan relación con la música, con la función de ésta y con la posición social del músico son bastante numerosos, si bien no constituyen un núcleo homogéneo de pensamiento; sin embargo, nos interesan por ponernos frente a algunas ideas concernientes a la música que, probablemente, pertenezcan a una tradición incluso anterior a la época en que se escribieron. A pesar de todo, dichos testimonios son en extremo valiosos, habiéndose considerado los poemas homéricos, ya en la Antigüedad, una importante fuente de noticias musicales. Pseudo Plutarco, autor, en el siglo III d. C., del famoso tratado *De Musica* —uno de los más notables testimonios sobre los problemas musicales de la Antigüedad, aunque sea de la época alejandrina, puesto que se ratifica a su vez en autores más antiguos—, se refiere así a Homero: «El gran Homero nos enseñó que la música es útil al hombre. Al querer demostrarnos que, efectivamente, sirve en numerosísimas circunstancias, nos presentó a Aquiles calmando su cólera contra Agamenón por medio de la música que le enseñara el sabio Quirón [...]» [1]. Después de haber sacado a colación los versos homéricos sobre Aquiles, Pseudo Plutarco continúa de esta manera: «Homero, además, nos indica cuáles son las circunstancias más apropiadas para la práctica de la música, al haber descubierto que ésta es el ejercicio más idóneo, tanto por su intrínseca utilidad como por el placer que procura, en estado de inactividad: cuando Aquiles, guerrero y hombre de acción, ya no participaba de los riesgos de la guerra a causa de su disputa con Agamenón, Homero consideró conveniente al espíritu del héroe que se ejercitara con la belleza perfecta de las melodías [...]. Así se entendía la música entre los antiguos y así se hacía uso de ella. Sabemos igualmente que Hércules se sirvió de la música como lo hiciera Aquiles y otros muchos, de todos los cuales se nos ha relatado que fueron discípulos del gran sabio Quirón, maestro no sólo de música sino también de leyes y de medicina» [2]. En el pasaje citado, confuso en cuanto a conceptos y a determinaciones temporales, se amontonan diversas ideas concernientes a la música que desembocan, probablemente, en importantes transformaciones; de éstas son un testimonio los poemas homéricos. Es más: se puede incluso advertir fácilmente que la función de la música no es siempre entendida del mismo modo en *La Ilíada* y en *La Odisea*. Del pasaje de Pseudo Plutarco parece desprenderse que la música se concibiera, so-

bre todo, con una función utilitaria; sin embargo, la insistente cita de la figura mítica del sabio Quirón nos remite a una época anterior, en la que la música debió de concebirse estrechamente ligada e integrada con otras artes, tales como la medicina, la brujería, la danza y la gimnasia. Asimismo, se la consideraba con carácter de elemento esencial dentro de la educación de la clase aristocrática. En definitiva, la música abarcaba una función no sólo recreativa sino ético-cognoscitiva. Por otra parte, el canto servía para congraciarse con la divinidad, que es la que distribuía el bien o el mal; motivo por el cual aquél podría también, indirectamente, librarnos de las enfermedades.

A pesar de todo lo expuesto hasta aquí, la música parece perder durante el período homérico el poder terapéutico-religioso al que acabamos de aludir, para adquirir en su lugar una dimensión preferentemente hedonista; aparte de que los testimonios homéricos nos describen —principalmente, en *La Odisea*— la figura del músico que es un profesional de su arte. Ya no se trata del inexperto tañedor de cítara que practica ritos religiosos, completa sortilegios o cura enfermedades; Femio, en la corte de Ítaca, y Demódoco, aedo * al servicio real de Alcínoo, cantan únicamente para deleite de quienes les escuchan, sin ningún otro fin. La música en calidad de acompañamiento de la danza o del canto se concibe, por supuesto, como un elemento indispensable, debido al feliz acierto que representa el hecho de que se la incluya en la celebración de un suntuoso banquete o de otras ceremonias mundanas. Las divinidades olímpicas tampoco desdeñan entonar los cantos de los mortales en sus banquetes [3]. El aedo dispone de un variado repertorio de cantos para cada ocasión y se acompaña con su lira —*phoerminx* o *kitharis*. Los instrumentos cordófonos fueron típica y polémicamente helénicos, mientras que los aerófonos —el aulos o la *syrinx*—, aun cuando después alcanzaran una enorme difusión en Grecia, siempre hicieron albergar cierto recelo a los defensores de la tradición, por ser de importación asiática; pero, de esta contienda entre la lira y el aulos, fundamental en la historia del pensamiento musical griego, se hablará más adelante. El aedo, tanto en *La Ilíada* como —sobre todo— en *La Odisea,* es un personaje importante, si bien nunca un personaje clave; su arte constituye un medio para poner en evidencia o suscitar sentimientos, o para recordar situaciones peculiares.

De lo que nunca se ha dudado ni se ha discutido entre los críticos es del problema de la inspiración. La divinidad, al parecer, hace donación del canto

* Del griego *aidós:* cantor épico de la antigua Grecia que entonaba sus composiciones al son de la cítara. En el original italiano se emplea siempre el término *cantore,* pero he considerado más apropiado traducir *aedo,* por la connotación épica de este término a nivel poético. Véase Francisco Rodríguez Adrados, *Orígenes de la lírica griega,* Madrid, Revista de Occidente, 1976 (Biblioteca de la Revista de Occidente, 17), pp. 188 y ss. *(N. del T.)*

a cualquier afortunado mortal; sin embargo, el aedo es quien inventa libre y autónomamente sus cantos*. De Demódoco, «el divino aedo» al servicio de Alcínoo, afirma Homero: «[...] a él más que a ningún otro la deidad / dio gran maestría para que nos alegrara los corazones con el canto» [4]. Y de modo aún más misterioso, por boca de Femio, aedo al servicio de Ulises, afirma también: «[...] yo elevo para las deidades y para los hombres el canto, / arte que aprendí por mí mismo, aunque un dios hizo brotar de mi alma los gérmenes de cada canción [...]» [5]. Parece, pues, que divino fuera el impulso originario, la inspiración primigenia, aunque sólo el oficio diera luego la habilidad necesaria para cantar y para conmover a los demás hombres.

Ciertamente, en *La Odisea* es donde aparece con claridad que el arte musical se concibe más como un oficio** altamente especializado que como una actividad colectiva. Al objeto de subrayar este carácter tan peculiar del oficio de músico, al aedo Demódoco se le hace figurar ciego, como si así se le apartara de los restantes mortales: «Y se acercó el heraldo, guiando al amado aedo, / aquel a quien prefiriera la Musa que le había dado un mal y un bien: le quitó el sentido de la vista, pero le otorgó el dulce canto» [6]. La ceguera se da como un mal que acompaña al don del canto, a fin de que el aedo se concentre más en su arte, alejado del mundo exterior.

2. *La música como ideal educativo*

Probablemente, fue dentro del género épico donde la poesía debió de retroceder lentamente ante el poder de la palabra y del relato; paralelamente, debió de acrecentarse, cada vez más, la importancia de la música dentro de la poesía lírica. Todos los autores líricos —Arquíloco, Mimnermo, Alceo, Safo, Solón— son recordados, además de como poetas, como músicos, y a menudo como tañedores de flauta. Demasiado escasos son los fragmentos conser-

* También los poetas líricos se calificaron a sí mismos de aedos o «cantores» y a su actividad de ἀείδειν o «cantar», hasta que aparecieron los términos ποιητής o poeta y ποίησις o poesía (véase nota 10). *(N. del T.)*

** Aunque el término italiano *mestiere* se pueda traducir en nuestro idioma tanto por oficio como por profesión —y aun cuando en castellano la voz «oficio» tenga un sentido más artesanal y comporte una semántica más depreciada y, en cambio, la voz «profesión» tenga un sentido más liberal y revista una mayor dignidad, todo desde el punto de vista de una sociología de la cultura—, yo he preferido, sin embargo, intencionadamente, verter *mestiere* al castellano como *oficio*, con relación a la época y a la civilización de que trata el autor, al referirme a la *profesión* de músico en las acepciones que presenta este vocablo de compositor y de ejecutante, descartando ahora al teórico; la razón es la siguiente: para los griegos, la música, como otras bellas artes, además de ποιησις —*poiesis*—, era τέχνη —*techné*— [véase nota 10 del cap. 1 (nota séptima del traductor) para *poiesis* y nota 24 del cap. 2 para *techné*.] *(N. del T.)*

vados de los líricos griegos para poder inferir el puesto que ocupara la música dentro de las composiciones poéticas de éstos y la función que se le asignara. No obstante, la existencia de una lírica monódica y, aún más, de una lírica coral en fiestas, funciones religiosas y otras celebraciones demuestra el papel insustituible que la música asumió dentro de la civilización helénica, si bien hasta el siglo VI a.C., deba entenderse todavía la música, al parecer, como una actividad que dispuso de escasos expertos a nivel profesional y, en consecuencia, como un refinado oficio. En otras palabras: no es seguro que la música ya entonces hubiera entrado plenamente a formar parte de un ideal educativo; sin embargo, tal ideal se fue afirmando lentamente, y reforzando cada vez más, con el paso de los siglos. Paulatinamente, dado que el poeta-músico se volvió más atento a los efectos éticos de la música, comenzó a aflorar el concepto de educación musical o educación a través de la música. Así se comprende que Pseudo Plutarco cierre su célebre tratado, precisamente, poniendo en evidencia el desarrollo adquirido por la doctrina ético-educativa de la música, aun cuando haga retroceder ésta hasta una época bastante anterior a aquella en la que verdaderamente se inició su propagación: «No vaya a creerse que Homero no atribuía a la música otra virtud que la de proporcionar placer, puesto que en sus versos hay un sentido oculto mucho más profundo: pedía a la música ayuda y consuelo, de importancia fundamental en los momentos en que más se necesitaba de ambos, como eran los banquetes y las solemnidades de los antiguos. En semejantes ocasiones, la música se introdujo, por considerársela capaz de combatir y de calmar el efecto excitante producido por el vino, tal como afirmara también Aristóxeno en alguno de sus escritos, quien decía que se introdujera la música cuando el vino ya hubiera revuelto mucho tanto el cuerpo como el espíritu de aquellos que de él hubieran abusado; entonces, la música, por efecto del orden y de la mesura que le son propios, los llevaría de nuevo al camino recto y los volvería cuerdos» [7]. Sin lugar a dudas, muchos indicios nos permiten presuponer, con cierta seguridad, que la música entró a formar parte, de modo progresivo, de un ideal educativo en los siglos VII y VI —antes en Esparta, después en Atenas—, debido en gran medida, justamente, a la labor desarrollada por los líricos más arcaicos, ya mencionados.

3. La invención de los νόμοι

Según nos ha transmitido la leyenda, en el siglo VIII a.C. el poeta y músico Terpandro instauró la enseñanza de la música en Esparta y perfeccionó la lira, al aumentar el número de cuerdas de este instrumento de cuatro a siete, queriendo casi demostrar con ello la superioridad de la lira sobre la flauta.

No obstante, el hecho más importante a reseñar con respecto a Terpandro es el siguiente: que la tradición recogida por Pseudo Plutarco ha pretendido que el citado poeta-músico haya sido también el inventor de los νόμοι. Resulta bastante difícil formular hipótesis acerca de lo que fueran exactamente los νόμοι. El término νόμος debió de significar ley, motivo por el que podría llegarse a pensar que, utilizado metafóricamente dentro de un contexto musical, los νόμοι hayan sido melodías que se establecieran de forma rigurosa para las diferentes ocasiones a las que se destinaran, o en orden a la consecución de los efectos que deberían haber producido; de ser así, habrían constituido el núcleo de la tradición musical ulterior e incluso la base sobre la que se asentara una verdadera enseñanza de la música. Si, en relación con los νόμοι, nos decantamos por un significado como el que se acaba de apuntar, se puede argüir que a las prácticas de los mismos se uniera, bien la teoría del *ethos* musical, bien una enseñanza musical de carácter estable; la existencia de esta última podría remontarse, en lo que a Esparta se refiere, hasta el año 670, dado que era alrededor de esta fecha cuando los antiguos hacían surgir las fiestas que, celebrándose en honor de Apolo, conllevaban la realización de un concurso musical. El término νόμος aparece con su acepción musical, por primera vez, contenido en un fragmento del poeta Alcmán *, quien debía de jactarse de conocer los «νόμοι de todos los pájaros» [8]; de esto podría deducirse que el término νόμος equivaldría, más o menos, a melodía, a motivo o a *tema.* Menos convincente resulta, por el contrario, la explicación que diera Aristóteles dentro de sus *Problemas musicales:* «¿Por qué los cantos registrados bajo el nombre de νόμοι se llaman así? ¿Acaso no es porque los hombres, antes de que conocieran la escritura, cantaban ya las leyes —es decir, los νόμοι, precisamente— con el fin de no olvidarlas, de la misma manera que hacen todavía los Agatirsos? Por la razón aducida, de todos los cantos que los hombres llegaron a usar, éstos llamaron siempre a los primeros con dicho nombre» [9].

La cuestión de la naturaleza de los νόμοι no es, sin embargo, solamente de carácter filológico, motivo por el que no puede convencernos la solución demasiado simplista ofrecida por Aristóteles. En realidad, no debió de existir nexo alguno entre el significado literal de νόμος = ley y el significado musical, aun cuando, de hecho, de esta relación metafórica pueda derivarse la ética musical en cuanto a su origen. Según diversos testimonios —entre los que se halla, principalmente, el de Platón—, los νόμοι debieron de representar durante el período ático la tradición musical más antigua y austera: la música

* Autor lírico griego, nacido en Sardes en el año 670 y muerto hacia el 630. De los seis libros de poesías que compuso, se conserva, aunque incompleto, el más importante: el *Partenion* (cfr. *Diccionario Básico Espasa,* Madrid, Espasa-Calpe, 1984, tomo 1, p. 194). *(N. del T.)*

concebida conforme a una rígida ley; música, pues, sin corromper aún por los nuevos usos y costumbres. Como consecuencia de tal planteamiento, se explica que Pseudo Plutarco afirme que los primeros νόμοι se compusieron para la cítara o la lira y que únicamente en un momento posterior se compusieron también para la flauta, por cuanto que la cítara es, entre todos, el instrumento que guarda mayor consecuencia con la tradición dórica más genuina. Es ni más ni menos que Platón quien, en *Las Leyes,* pone en relación directa la decadencia de la tradición musical con la confusión reinante dentro de los distintos géneros musicales y —lo que es igual— con la desaparición de una *ley* que regulara los diferentes tipos de composiciones [10]. Si efectivamente hubo una relación entre νόμος = ley y νόμος = ley musical —es decir, νόμος como tema melódico construido según un *modo* determinado de antemano, que se correspondía con un *ethos* concreto, o situación emotiva específica—, el origen de los νόμοι habría que remontarlo entonces hasta los tiempos de Terpandro como mínimo, y vincularlo con el nacimiento de una educación musical y con su delimitado ideal pedagógico: aquel que asignara a la música, precisamente, una función ética. Pseudo Plutarco concuerda con Platón al mantener la idea de que los más antiguos νόμοι se habrían compuesto para la lira; seguramente, porque la *ley musical* encontraría su forma de expresión más racional a través de dicho instrumento, cuyas cuerdas ya se habían dispuesto conforme a una determinada ley también. El aulos, o sea la flauta, el instrumento característico de Dioniso, el idóneo para acompañar las desconcertadas danzas ditirámbicas, responde, por el contrario, a un impulso que no se halla regulado por una *ley* definida, ni desde el punto de vista ético ni desde el musical. De esta manera, Pseudo Plutarco llega a afirmar: «Desde Terpandro hasta la época de Frinis, la citarística conservó en su conjunto una perfecta sencillez*. Ciertamente, no se permitía en absoluto que este arte se practicara como acontece hoy: cambiando de tono y pasando de un ritmo a otro. Se respetaba para cada νόμος la tonalidad que se consideraba más acorde con él. Debido al motivo expuesto, recibían los νόμοι (leyes) dicho nombre: por no permitirse cambiar la afinación de cada cuerda,

* Llamábase citarística al arte de tañer la cítara. Del citarista Terpandro se contaba que, con el arte de su canto, había llegado a reprimir una revolución en Esparta (cfr. H. L. Mikoletzky, *Historia de la Cultura,* Barcelona, Labor, 1966, p. 262). Por lo que se refiere al músico Frinis o Phrynis de Mitilene, nacido en Lesbos en el año 450 a.C., hay que añadir que fue defensor, junto con otros contemporáneos, de la concepción estética representada por *la nueva música* griega —con formas más teatrales, populares y sofisticadas, que criticara Platón—, cuyo resultado fue la separación que se produjo entre el arte musical y el arte poético propiamente dichos en un sentido moderno (cfr. VV. AA., *Historia de la Música,* Madrid, Edaf, 1983, p. 50). Téngase presente que, conceptualmente, la música abarcaba hasta entonces el canto, la poesía, la ejecución instrumental, la danza y la oratoria (cfr. VV. AA., *Historia General de la Música,* Madrid, Istmo, 1972 [Col. Fundamentos, 5, 6 y 7, vol. I, p. 152]. *(N. del T.)*

establecida exactamente para cada uno de ellos» [11]. Todo esto, el desarrollo de una música regulada por leyes fijas y la constitución del núcleo de una tradición a partir de un corpus musical ya existente, presupone una educación musical bastante difundida y, sobre todo, la formación de escuelas en las que el arte de la música se enseñaba y se divulgaba. Los textos recuerdan el título de muchos de los más antiguos νόμοι, además de su origen y de las escuelas en que se enseñaban. Al acercarse el siglo V a.C., asistimos a una multiplicación de las escuelas musicales; primeramente en Esparta, donde —según el testimonio de Pseudo Plutarco, quien se apoya a su vez en el tratadista de finales del siglo V Glaucón de Reggio— florecerían prósperamente dos escuelas: la primera, cronológicamente, fundada por Terpandro; la segunda, por otros músicos, precisamente por aquellos a los que se debe la parte musical de las «Gimnopedias» o concursos atléticos *. Este florecimiento musical de Esparta nos obliga, entre otras cosas, a un replanteamiento de la imagen que se tiene de Esparta como *polis* exclusivamente guerrera, frente a la que se tiene de Atenas, dedicada por completo a las artes. El esplendor de las escuelas musicales de Atenas es ulterior al de las escuelas de Esparta. Se puede observar a simple vista una diferencia crucial entre las escuelas de una y de otra *polis:* las de Esparta son de carácter preponderantemente coral **; las de Atenas son de carácter preponderantemente lírico. Este desarrollo de la música a nivel educativo y *escolástico* dentro de la comunidad, el de una música frecuentemente vinculada a celebraciones civiles y religiosas, a competiciones atléticas o a otras manifestaciones de la vida pública, representa la primera etapa de formación de la teoría de la ética musical, la cual dejó su huella, prácticamente, en toda la concepción antigua de la música: desde Damón de Oa hasta la Edad Media.

4. Los mitos musicales más antiguos: Orfeo y Dioniso

Un elemento importante e insustituible en orden a penetrar en el mundo musical de la Antigüedad, así como en los planteamientos teóricos de éste en

* En las escuelas griegas se impartían dos asignaturas con las que se pretendía dar una educación menos rígida y más liberalizante: la gimnasia *(gymnopedia)* o cultura física y la música *(mousike)* o cultura mental (cfr. VV. AA., *Historia General de la Música, op. cit.*, vol. I, pp. 152-153). *(N. del T.)*

** El ya citado *Partenion* del poeta-músico Alcmán no era otra cosa que un conjunto de *partenia* o danzas corales para ser ejecutadas por las doncellas de Esparta (*parthénos* en griego significa virgen), aunque, desgraciadamente, no se haya conservado ni rastro de su música ni de su coreografía; pero, lamentablemente, esto es lo que ha ocurrido con los poetas-músicos griegos, a los que hoy solamente conocemos como poetas en el sentido más restringido del término, que no es el fidedigno estética e históricamente en relación con la Antigüedad helénica (cfr. VV. AA., *Historia General de la Música, op. cit.*, vol. I, pp. 146-147). *(N. del T.)*

torno a la música, nos viene dado por las numerosas leyendas que se han transmitido hasta nosotros en versiones muy variadas, que contienen significados no sólo diferentes sino incluso opuestos entre sí. Por su misma naturaleza, los mitos y las leyendas no son factibles de fecharse, por referirse a un pasado imprecisable; a pesar de esto, nos ofrecen a menudo la clave que nos permite comprender ciertos principios fundamentales, ciertos litigios básicos, que dominaron la historia de la música griega durante muchos siglos. El mito más célebre, más antiguo y, quizá, más significativo es indudablemente el de Orfeo, entre otras razones por las dimensiones que alcanzará más tarde dentro del pensamiento platónico. No viene al caso ahora adentrarse en la discusión del complejo mito de Orfeo en sus múltiples versiones, así como tampoco en las numerosas interpretaciones que de él se han dado en el transcurso de más de dos milenios. Nadie pone en tela de juicio que se trata del mito que encierra mayor significado para la historia del pensamiento musical; prueba de ello es su enorme popularidad y el amplio uso que de él se ha hecho por parte de los propios músicos. Orfeo es el héroe mítico que unió para la posteridad, de forma indisoluble, el canto con el sonido de la lira; pero no es esto lo que fascina del mito órfico, sino, principalmente, el aspecto encantador y mágico que adquiere, mediante él, la música. Orfeo no es —como, de hecho, se interpretó mucho después, por ejemplo durante el Renacimiento— símbolo de civilización, símbolo de arte ennoblecedor del espíritu, hasta el punto de conseguir que se conmuevan los desconsolados rostros de los moradores de los infiernos; por el contrario, la música dentro del mito órfico es, más bien, una potencia mágica y oscura que subvierte las leyes naturales y que puede reconciliar en una unidad los principios opuestos sobre los que, al parecer, se rige la naturaleza: vida y muerte, mal y bien, belleza y fealdad; estas antinomias llegan a anularse unas a otras, a disolverse, en el canto ejecutado por Orfeo, gracias al poder mágico-religioso reconocido a la música.

Si, por un lado, una corriente del pensamiento griego concibió la música como factor civilizador, como componente esencial de la educación humana y, a su vez, como componente educativo con carácter coordinador y elemento de armonización entre todas las facultades del hombre *, no hay que olvi-

* Cuanto precede desde el punto y aparte define, de manera exacta y auténtica, la amplia, rica y polivalente semántica que abarcaba el término lexicográfico *mousike* entre los griegos: filosófica, pedagógica, psicológica y antropológicamente; además de cuanto ya se ha hecho indicación por parte del traductor a nivel panartístico y a nivel político-social, a través de las notas inmediatamente anteriores. El sustantivo ἡ μουσικὴ significaba Arte de las Musas —por excelencia: la música, que englobaba el canto, la danza y la poesía— y, con un sentido más general, formación espiritual, educación superior, cultura, ciencia (cfr. José M. Pabón S. de Urbina, *Diccionario manual griego-español*, Barcelona, Bibliograf, 1967², p. 402). *(N. del T.)*

dar que, por otro lado y a la par, la música se consideró también fuerza oscura, conectada con las potencias del bien y del mal, capaz de curar enfermedades y de elevar al hombre hasta la divinidad, así como capaz de precipitarlo hacia las fuerzas del mal; por esto, la música asume asimismo la dimensión propia del rito religioso, lo que arrastra, como consecuencia, una conclusión de signo ético. El mito órfico no se opone a la concepción hedonista de la música, sino que profundiza en dicha concepción y la engrandece como una apelación a las mencionadas fuerzas, con el fin de detener y de modificar el curso normal de los acontecimientos; su canto procura placer, efectivamente, mas se trata de un placer de naturaleza tan peculiar que puede transmutarse en encantamiento y forzar a todos los seres a que lo sigan, como si hubiesen sido invadidos por un poder superior.

La concepción que de la música aflora en el mito de Orfeo * —al menos conforme a la interpretación que de éste se da durante la Antigüedad, sobre todo a través de las numerosas alusiones que hay dentro de los diálogos platónicos— es análoga a la que brota —en esta ocasión, a través de los autores trágicos— del mito de Dioniso, el dios de la embriaguez y del frenesí que dirige los coros de las Bacantes y celebra con su flauta la alegría pánica de la naturaleza **. Si, ciertamente, hay evidentes semejanzas entre el mito de Orfeo y el de Dioniso, centrados ambos en la solemnización del imperio sobrenatural de la música, también hay notables diferencias. No existe un caso en el que a Orfeo no se le haya representado portando la lira, mientras que a Dioniso, a su vez, se le ha representado siempre como tañedor de flauta. Ya se aludió antes de ahora a esta dialéctica: persistió durante toda la historia del pensamiento musical griego y quedó perfectamente simbolizada por esa oposición tan intensa que se desarrolló entre la citarística y la aulética. Como fundamentos de esta simbología referida a los citados instrumentos, disponemos de dos concepciones bien distintas acerca del poderío ejercido por la música. Orfeo canta y se acompaña su canto con los sonidos procedentes de

* Hijo del rey tracio Eagro y de la musa Calíope (la de la poesía lírica), Orfeo es el poeta-músico más famoso de todos los tiempos. Apolo le regaló una lira y las Musas le enseñaron a tocarla, de tal manera que no sólo encantaba a las fieras, sino que también hacía que los árboles y las rocas se movieran de sus lugares para seguir el sonido de su música [cfr. Píndaro, *Odas píticas,* iv. 176; Esquilo, *Agamenón,* 1629-1630; Eurípides, *Bacantes,* 561-564, etc.; véase Robert Graves, *Los mitos griegos,* Madrid, Alianza, 1985 (L. B., 1110-1111), vol. 1, p. 135]. *(N. del T.)*

** El adjetivo «pánico» se refiere al dios Pan, que vivía en Arcadia, donde guardaba manadas, rebaños y colmenas y tomaba parte en las orgías de las ninfas montañesas. Los dioses olímpicos, aunque despreciaban a Pan por su simplicidad y por su afición al alboroto, explotaban sus facultades: así, Hermes, habiendo copiado de él una flauta, se ufanó luego de haberla inventado y consiguió vendérsela a Apolo. El nombre de Pan se hace derivar habitualmente de *paein:* pastar. Pan representa al «demonio» del culto arcádico de la fertilidad y es quien había poseído a todas las Ménades, sacerdotisas de Dioniso, borrachas (véase Robert Graves, *op. cit.,* pp. 122 ss.).

la lira; desde sus orígenes, la facultad de hechizo * atribuida a la música por los antiguos griegos deriva, sin embargo, de dos elementos diferentes, aun cuando ambos se hayan dado siempre totalmente fundidos: la palabra y la música, la poesía y el sonido, elementos a los que se les podría denominar, incluso, la *razón* y la *fantasía.* A Orfeo se le ha representado siempre en actitud serena y contenida, mientras que la leyenda ** pretende hacernos creer que fue desmembrado por las Bacantes o —según otras versiones— transformado en cisne. Dioniso, en cambio, obtiene sus potestades exclusivamente del instrumento propiamente dicho, del sonido sugestivo emitido por la flauta, que descarta, obviamente, tanto el canto como la poesía. Dioniso lleva a cabo su rito únicamente con la ayuda de la música, que se vuelve más grandiosa aún por medio de la danza que la acompaña. De esta manera, a Dioniso se le ha representado como bailarín, más o menos siempre, como si por ello simbolizara las fuerzas primigenias puestas en movimiento gracias al potencial inmerso en el sonido. De aquí que el embeleso órfico sea bastante distinto del furor báquico. Muchas antiguas leyendas se quejan, precisamente, de esta contienda: de la existente entre el *aulos* y la *lyra,* y según el punto de vista que se pretenda sostener, intentan demostrar la prioridad de uno o de otro instrumento. La controversia acerca de la mayor o menor antigüedad de ambos instrumentos —cuyos ecos llegan hasta Aristóxeno— se halla unida, en realidad, a otra más importante y profunda controversia, no de naturaleza histórica sino ideológica, en torno al valor de la música con respecto al de la poesía. En este sentido, las leyendas procuran, en su mayor parte, ubicar a los míticos héroes musicales, tanto a Orfeo como a Dioniso, en una época muy anterior a la de la epopeya homérica, para indicar con ello una prioridad, no sólo cronológica sino también lógica, de la música sobre la poesía. La tradición —aceptada incluso por Aristóteles [12]— señala al sileno *** Marsias **** como el inventor de la flauta y tiende a situar a éste o a Olimpo *****, su hijo

*A partir de aquí, falta por imprimir una línea completa en la edición original en lengua italiana, carencia que he tratado de subsanar al máximo, en el momento de la traducción, teniendo en cuenta el contexto semántico de toda la frase. *(N. del T.)*

** Véase Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis* xi. 1-85, 4.ª reimpr., Barcelona, Augusta, 1968 (Clásicos Augusta). *(N. del T.)*

*** Sileno es un dios frigio, hijo del ya citado dios Pan y de una ninfa, que fue maestro de Dioniso. Contó con el don de la profecía, arte que se atribuyó también a su padre. Debido a que siempre andaba borracho, llegó a convertirse en el bufón del Olimpo. Se le reconoce como propia la invención de la flauta de varios agujeros. *(N. del T.)*

**** Marsias es un sátiro que recogió y adoptó la flauta arrojada por Atenea y retó a Apolo a una competición musical, tras la cual el vencido quedaría a merced de su rival. Apolo, después de vencerlo con su lira, lo amarró a un árbol y lo desolló vivo. *(N. del T.)*

***** No debe confundirse este personaje mitológico con el otro Olimpo (mencionado dos notas más arriba): morada de los dioses de la legendaria Grecia antigua. *(N. del T.)*

y discípulo, en una época anterior a la de Orfeo, con el intento evidente de atribuir prioridad a la música pura.

Asimismo, a través de estas leyendas se hacen reivindicaciones de carácter nacional o regional frente a la introducción de usos musicales extranjeros. Si la flauta se liga al culto de Dioniso y a los ritos orgiásticos, otros instrumentos de viento, como la siringa o la llamada flauta de Pan —nombre que toma de su mítico inventor—, se emparentan ya, dentro de la tradición más antigua, con el mundo agrícola-pastoril. Contrariamente a la música dionisíaca, la música creada para la flauta de Pan implica una concepción *civil** de la música, aunque se trate de una concepción que guarda conexión con una civilización rural. Platón habla de la lira y de la cítara como de instrumentos «útiles en la ciudad», mientras que, «en el campo, para los pastores, iría bien una especie de siringa» [13]; Platón acepta, con ello, la tradición que admitía a Pan como divinidad campesina y urbana a la vez, y sobre la que se configuró la futura tradición bucólico-arcádica relativa a la literatura, con todo su aparato de retórica mitológica alrededor del mundo primitivo y —al mismo tiempo— civilizado y artificioso de pastores, ninfas y sátiros.

Es curioso observar que casi todas las antiguas leyendas y mitos musicales toman en consideración la supremacía de un instrumento con respecto a otro. No obstante, esta *disputa* en torno a los instrumentos en la Antigüedad no versa sobre posibles ventajas técnicas que éstos puedan ofrecer al músico, sino sobre su carácter *ético-social,* sobre su mayor o menor nobleza. La polémica sobre el origen de la flauta y la lira es notoria en este sentido. Incluso Aristóteles retoma estos mitos y los interpreta racionalmente; de esta manera, al hablar de los instrumentos que convienen o no, afirma: «Viene a propósito aquí lo que el antiguo mito narra acerca de la flauta: se dice que Atenea, después de haberla inventado, la lanzó lejos de sí. Quizás no erremos al decir que hizo tal gesto por despecho, ya que tocar la flauta le deformaba el semblante; a pesar de que resulte más atinado pensar que ella quisiera dar a entender con su gesto que el estudio de la flauta no tenía eficacia pedagógica alguna sobre la inteligencia. Por algo sería, puesto que atribuimos a Atenea las ciencias y las artes» [14]**. Esta

* Debe entenderse —en mi opinión— en el sentido del término latino *civilis:* de que genera un espíritu sociable, urbano, atento, en definitiva, cívico (razón por la que, en ocasiones sucesivas, lo traduzco por urbano y civilizado); en el sentido de sacar al ser humano de un estado salvaje, que es el propio del arte dionisíaco, en el que queda roto el *principium individuationis,* como acontece, de hecho, con la música y la danza dionisíacas. En otras palabras, esta concepción *civil* de la música, sin duda pretenciosamente apolínea (léase arriba), propugna un hombre mucho menos fáustico [véase *La visión dionisíaca del mundo, passim,* en Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia,* Madrid, Alianza, 1981[6] (L. B. 456)]. *(N. del T.)*

** Aristóteles va aún más lejos en sus aseveraciones: «Es preciso proscribir la flauta y los instrumentos de que se sirven sólo los artistas, como la cítara y otros que a ésta se parecen, y admitir

misma leyenda se vuelve a encontrar más tarde en versiones totalmente diferentes, cuando no contrarias, que atestiguan la profunda intuición de que hizo gala el pueblo griego en relación con la naturaleza ambivalente de la música: a un tiempo racional e irracional, instintiva e intelectual. Platón —tal vez el filósofo que desarrolla mejor que ninguno este doble aspecto que el hecho musical reviste— condena en *La República* (399 *c-d*) tanto a fabricantes como a tañedores de flauta. En cambio, en otros muchos diálogos, Platón recalca el poder que encierra el sonido, poder que la flauta simboliza en grado mayor que los demás instrumentos. De esta manera, en *El banquete,* Alcibíades, al urdir el elogio de Sócrates, compara a éste con Marsias, justamente por el dominio que el filósofo ejercía sobre el espíritu humano: «[Marsias] se servía de instrumentos para fascinar a los hombres con el hechizo que emanaba de su boca, y todavía hoy puede fascinar quien entone con la flauta sus melodías [...]. Las melodías de aquél, las interprete un flautista hábil o una tañedora negada, por sí solas, por el carácter divino que poseen, conducen las almas hasta el delirio y permiten descubrir cuáles de éstas tienen necesidad de los dioses y de ser iniciados. Tú difieres de él únicamente en esto: en que sin instrumentos, con las palabras desnudas, consigues idéntico efecto» [15].

5. *La ética musical y los pitagóricos*

Las leyendas y los mitos de la Antigüedad abren una claraboya hacia un mundo musical harto complejo y rico, lleno de agitadas y ardientes discusiones; no obstante, y a pesar de la variedad de leyendas y de versiones que de las leyendas existan (por ejemplo, según la tradición más reciente, se atribuye a la propia Atenea la invención de la flauta, lo que echaría por tierra la leyenda anterior), todos los mitos musicales se mueven sobre un trasfondo ideológico similar, que tiende a poner en íntima conexión la música con nuestro mundo moral. Ya se ha puesto de relieve, en otras ocasiones, el valor ético-pedagógico reconocido a la música, que fue fortaleciéndose cada vez más, y sobre todo decantándose, dentro de una casuística progresivamente más ri-

únicamente los apropiados para formar el oído y desenvolver la inteligencia. Por otra parte, *la flauta no es un instrumento moral;* solamente es buena para excitar las pasiones, debiéndose limitar su uso, pues, a aquellas circunstancias en que nos proponemos corregir más que instruir. Además, otro de los inconvenientes de la flauta, desde el punto de vista pedagógico, es que *impide el uso de la palabra* mientras se la estudia. No sin razón *han renunciado a ella,* hace mucho tiempo, *los jóvenes y los hombres libres* [...]» [*La Política, op. cit.*, p. 178; el subrayado es del traductor]. Platón tampoco consideró la flauta un instrumento moral, y lo cierto es que no está muy clara la causa de este anatema contra ella, que tenía, al parecer, a su favor la autoridad de la misma Atenea (*ibid.*, p. 178 nota). *(N. del T.)*

gurosa: cada modo, cada ritmo y cada instrumento contaban con mayores o menores aprobaciones con arreglo al estado moral con el que se creía que se correspondían. Sin embargo, según los antiguos griegos, la música no existía tan sólo para ponerla en relación con los vicios y las virtudes de los hombres; tampoco se la proveía de poder para vincularla en exclusiva con nuestro mundo ético. Se creía que la música entrañaba facultades y poderes aún más profundos; que hubo de ser por algo que todas las leyendas la hicieran derivar de las divinidades olímpicas: al menos, para subrayar su peculiar naturaleza, tan acorde con la magia y el encantamiento. En este sentido, Pseudo Plutarco —por ejemplo—, precisamente para dar mayor dignidad a la música, se ve impelido a refutar la consabida leyenda que atribuía a Marsias y a Olimpo la invención de la flauta, así como a Apolo la invención de la lira: «A Apolo se debe, en realidad, tanto la invención de la aulética como de la citarística»; esto lo afirma Pseudo Plutarco [16] apoyándose en *testimonios* arqueológicos, o sea en descripciones antiguas de estatuas todavía más antiguas que representaban a Apolo sosteniendo con una mano a las Gracias, las cuales portaban los siguientes instrumentos musicales: la lira, la flauta doble y la siringa. Sin lugar a dudas, la idea que Pseudo Plutarco tenía de Apolo era de una divinidad de prestigio mucho más sólido *, de la que se podía hacer derivar, por razones de conveniencia, todas las clases de música; de aquí que concluya su discurso de la siguiente manera: «Invención divina, la música posee, pues, una dignidad perfecta bajo cada proporción» [17].

El hecho de definir la música como invención divina representa, a fin de cuentas, no sólo un modo de ratificar su poder y su función dentro del mundo de los hombres, sino también un medio para instituir, de forma estable y competente, sus leyes, justamente en la época en que éstas se iban definiendo y fijando dentro de un conjunto de normas cada vez más robusto y exacto. Es, efectivamente, entre el siglo VI y el V cuando adquieren verdadera entidad todas las innovaciones acometidas tanto en el terreno de las técnicas instrumentales como en el de las técnicas compositivas; se introducen en Grecia la *armonía* frigia y la lidia, que determinan su sistema de relaciones entre cada tonalidad o modo y los diferentes temas o motivos con que debía ejecutarse cada canto. No viene ahora al caso adentrarse en todas las innovaciones aportadas a la música por los diversos músicos, desde Laso de Hermión hasta Píndaro —como son la introducción de los intervalos enarmónicos y la

* Por lo menos, de prestigio *musical* mucho más sólido que las demás divinidades relacionadas con la música: Pan, Olimpo, Sileno, Marsias, todos los silenos y sátiros del séquito de Dioniso y el propio Dioniso, y hasta la misma Atenea. Musicalmente, se hallarían todos —para Pseudo Plutarco— en un estatus inferior al de Apolo y, probablemente, al de las Musas: deidades que, presididas por Apolo, habitaban en el Parnaso o en el Helicón y que protegían las ciencias y las artes liberales, sobre todo, en su sentido más amplio, la *mousike. (N. del T.)*

adaptación de los ritmos al movimiento del ditirambo—, corroboradas también por Pseudo Plutarco. Lo que sí interesa advertir aquí es que el desarrollo técnico de la música durante estos siglos va acompañado no sólo de esa teoría que podríamos llamar de la ética musical, sino incluso de la defensa y la afirmación, de modo cada vez más incisivo, de un conjunto de doctrinas que se agrupa bajo el nombre de pitagorismo y que constituirá, quizás, el filón de conocimientos musicales más importante de toda la civilización helénica y, más aún, del pensamiento occidental cristiano.

6. *La armonía*

Bastante difícil y problemático resulta reconstruir el pensamiento de Pitágoras, que vivió en el siglo VI a.C., porque no nos ha quedado ningún escrito suyo; por este motivo, más que de Pitágoras, se puede hablar de escuela pitagórica, y más que de una doctrina de la escuela pitagórica, se puede hablar de un conjunto de doctrinas, dado que los pitagóricos no constituyeron solamente una escuela filosófica sino también una secta religiosa y política.

Las teorías en torno a la música ocupan un puesto de especial importancia para la escuela pitagórica; no se concebían exclusivamente como un sector más sobre el que se ejercitaba la especulación filosófica, sino que la música mantenía una posición central dentro de la cosmogonía y la metafísica pitagóricas. El concepto de *armonía,* que figura como punto capital alrededor del cual gira la especulación, deviene concepto musical tan sólo por analogía o por extensión, puesto que su primer significado es metafísico. La armonía se entendía entre los pitagóricos, en primer lugar, como unificación de contrarios; en este sentido, el pitagórico Filolao afirma: «la armonía sólo nace de la conciliación de contrarios, pues la armonía es unificación de muchos términos que se hallan en confusión, y acuerdo entre elementos discordantes» [18]. Retenido firmemente este principio, se puede extender el concepto de armonía al universo, que se concibe como un todo. Aecio dice que «Pitágoras fue el primero en llamar cosmos al conjunto de todas las cosas, debido al orden que existe en éste» [19]. Este orden por el que se rige el cosmos es un orden dinámico: el universo está en movimiento y es el movimiento de los astros y de las fuerzas que los mueven el que se ajusta en un todo armónico. Asimismo, si el cosmos es armonía, también el alma es armonía para los pitagóricos; Aristóteles, aludiendo de forma manifiesta a los pitagóricos, afirma en *La Política* que «muchos sabios dicen que el alma es armonía o que contiene armonía» (1340 *b*), y en *Del Alma* retoma el mismo concepto: «Se ha transmitido otra opinión sobre el alma [...]. Dicen que ésta es armonía porque la armonía es mescolanza y síntesis de contrarios, y de contrarios se

compone el cuerpo» (407 *b*). Esta doctrina —que Aristóteles no comparte— es citada unánimemente por todas las fuentes antiguas como propia de la escuela pitagórica, confirmándola autores como —por ejemplo— Macrobio: «Pitágoras y Filolao dijeron que el alma es armonía» [20], y Platón, quien aporta conceptos análogos tanto en *Fedón* (85 ss.) como en *Timeo* (35 ss.). A su vez, el concepto de armonía se completa con el de número, concepto bastante discutido y, en muchos aspectos, oscuro. Testimonios de épocas más tardías —caso de Estobeo, historiador del siglo V d.C.— se refieren a la doctrina pitagórica de los números como sigue: «[...] Así, pues, es la naturaleza del número la que le permite a uno conocer, y la que le sirve a uno de guía y le enseña acerca de cuanto genera duda y se ignora. Nada sería comprensible, ni las cosas en sí ni las relaciones que se dan entre ellas, si no existieran el número y su sustancia. Ahora bien, el número, armonizando en el alma todas las cosas con la percepción, vuelve cognoscibles éstas y las relaciones que establecen entre sí, en consonancia con el intelecto, y las hace tangibles y las concreta, permitiéndose distinguir las ilimitadas de las limitadas» [21]. El número es, por consiguiente, la sustancia de todas las cosas; así lo afirma también Aristóteles cuando habla de los pitagóricos [22].

A raíz de esta intuición básica, cargada de consecuencias para toda la historia del pensamiento occidental, se han originado muchos problemas hermenéuticos que no encuentran solución exacta, máxime desde el punto y hora en que todas las fuentes sobre los pitagóricos son de época muy posterior y en que la misma doctrina de la armonía y de los números se halla interpretada de modo diverso hasta por los propios pitagóricos. Son cosas bien diferentes afirmar que el universo está hecho de números o que los números representen la ley, el orden, la armonía del mundo, o más aún que el número sea el modelo primigenio de las cosas y que del número nazcan todas las que hay. Estas múltiples interpretaciones —que confronta Aristóteles en la *Metafísica* al exponer el pensamiento de los pitagóricos— concuerdan todas, no obstante, al concebir el número, y por tanto la armonía, como inmanente a las cosas mismas: como fundamento de la inteligibilidad de éstas. Si la armonía es síntesis de contrarios, igualmente el número, en tanto que fundamento de toda cosa, es síntesis de contrarios: de pares e impares, de finitos e infinitos.

Resultaría un trabajo inútil que nos adentráramos ulteriormente en las doctrinas pitagóricas, así como en nuevas contradicciones de carácter sustantivo que se encuentran en ellas, independientemente de aquellas otras que ya se han señalado; podrían interesarnos únicamente porque la doctrina referente a la música se halla estrechamente ligada a aquellas doctrinas. La naturaleza más profunda tanto de la armonía como del número se revela con precisión —según los pitagóricos— a través de la música. Sin embargo, se hace

urgente esclarecer rápidamente lo que entonces se entendía por música; para Filolao, las relaciones musicales expresan, del modo más tangible y evidente, la naturaleza de la armonía universal, y, por esto, las relaciones entre los sonidos, expresables en números, pueden ser asumidas como si de un modelo se tratara de la misma armonía universal. Por el motivo expuesto, la música es, en el fondo, un concepto abstracto, que no coincide necesariamente con el de música en el sentido corriente del término. Música, o bien armonía, puede ser no sólo la producida por el sonido procedente de los instrumentos, sino también, con mayor razón, el estudio teórico de los intervalos musicales o la música producida por los astros que giran en el cosmos conforme a leyes numéricas y a proporciones armónicas. Pero ¿puede alguien escuchar la música de las esferas? Porfirio —filósofo de los siglos III-IV d.C.— afirmaba que Pitágoras «oía incluso la armonía del todo: aquella que contenía, por supuesto, la armonía universal de las esferas y de los astros que se mueven dentro de dichas esferas; armonía que las deficiencias de nuestra naturaleza nos impiden percibir» [23]. Porfirio había atribuido la facultad de oír —o, en cualquier caso, la de percibir la música de las esferas—, exclusivamente, a un individuo excepcional como pudo ser el maestro Pitágoras. Por su parte, Aristóteles, al refutar el pitagorismo, opinaba que eran los propios pitagóricos los que ponían más lúcidamente de manifiesto la dificultad o imposibilidad de percibir una música de semejante género: «Se infiere, pues —afirma Aristóteles en *De Cælo*—, de quien diga que la armonía se origina del movimiento de los astros, por cuanto que el movimiento de éstos produce sonidos y tales sonidos son consonantes, que habla sin duda con singular elegancia, aunque no diga verdad. Hay quien cree que, al moverse cuerpos tan grandes como éstos, se genera sonido, dado que el sonido se produce como consecuencia del movimiento de los cuerpos que están aquí abajo también, los cuales, sin embargo, son menos grandes y veloces que los astros. Dicen que no puede dejar de gestarse un sonido extraordinariamente intenso a partir del movimiento del sol, de la luna y de los demás astros, que son tan numerosos y enormes y se mueven a tanta velocidad. De la manera descrita es como piensan; asimismo, creen que las proporciones que se observan entre la velocidad con que se mueven los astros y las distancias que hay entre éstos sean idénticas a las que presentan los acordes musicales, motivo por el que dicen que es armónico el sonido emitido por cualquier astro en rotación. Después de justificar el hecho de que tal clase de sonido nosotros no lo oigamos, arguyen que la causa de ello se halla en algo que se da siempre, desde el instante mismo de nuestro nacimiento: la carencia de todo contraste con el silencio, lo que nos impide distinguir éste, a pesar de que sonido y silencio se puedan discernir el uno del otro, justamente por ser contrarios [...]» [24]. El testimonio de Aristóteles es fundamental, no ya por lo que respecta a la causa aducida, aquella por la que

no percibimos los sonidos producidos por los astros, sino, sobre todo, por lo que expresa acerca de la analogía entre armonía del universo y armonía musical: el fundamento común a ambas es, por lo exacto, el número, la ley matemática que rige por igual las relaciones que se dan entre los astros y las que se dan entre los intervalos musicales. Posteriormente, en la *Metafísica,* Aristóteles elucida la doctrina pitagórica sobre los números: «[...] y puesto que [los pitagóricos] veían, además, que se hacía indicación a través de los números de las propiedades y proporciones inherentes a los intervalos armónicos; puesto que, en definitiva, toda cosa de la naturaleza ofrecía una semejanza con los números y éstos aparecían en primer lugar entre todo cuanto existe en la naturaleza, debieron de pensar que los elementos numéricos se erigían en elementos configurantes de todas las cosas y que el mundo entero era armonía y número. Asimismo, todas las propiedades que pudieron demostrar, tanto en los números como en los acordes musicales, que se correspondían con las propiedades y las porciones celestes y, en general, con todo el orden cósmico las recopilaron y las adaptaron a los fines perseguidos, al objeto de que el tratamiento del conjunto fuera compacto» [25]. Como hace observar razonadamente Aristóteles, el método pitagórico es más inductivo que deductivo, y la relación que se da entre la armonía astral y la musical dispone de un valor puramente *ideológico* para los pitagóricos, puesto que no se basa en observaciones empíricas de ningún tipo. El número privilegiado para definir el cosmos es el 10, y, sin embargo, conforme a lo observado, este número no guarda verdaderamente relación alguna con los intervalos de la escala. El universo puede definirse como armonía y número a la vez, resultando armonizados tanto los números pares como los impares. Finalmente, en la música hay armonía porque también ella «es armonía de contrarios, unificación de muchos y consonancia de disonancias» [26].

No revisten suficiente importancia, como para adentrarse ahora en ellos, los complejos problemas acústicos tratados por los pitagóricos; lo que sí tiene importancia es observar cómo en sus investigaciones se guiaron siempre por el principio de que la música debía ser reconducida hasta las proporciones más simples, ya que ella debía reflejar en todo momento, debido a su naturaleza numérica y matemática, la armonía universal. Dentro de este orden de actuación, Tolomeo refiere de Arquitas de Tarento —pitagórico del siglo IV a.C.— que «se dedicó al estudio de la música más que lo hiciera cualquier pitagórico. Se esforzó por conservar las proporciones que existían, no sólo en las relaciones habidas entre los acordes, sino también entre una y otra división interna de los tetracordos, y opinaba que la simetría que presentaban los intervalos se hallaba en la esencia de la armonía [...]» [27].

Ya se ha dicho también que el alma es armonía, a lo que se debe que la música ejerza un especial poderío sobre el espíritu, gracias a que ambos, on-

tológicamente, son afines, y, además, que la música pueda restablecer la armonía espiritual, incluso después de haber sido turbada. De tal idea se deriva uno de los conceptos más importantes de la estética musical —y no sólo de la musical— de la Antigüedad: el concepto de catarsis. En los textos de los pitagóricos se recurre a menudo a este término, de significado bastante complejo y, en muchas ocasiones, nada claro. El vínculo de la música con la medicina es muy antiguo; de hecho, la creencia en el poder mágico-encantador y, con frecuencia, curativo de la música se remonta a tiempos anteriores a Pitágoras. Esta concepción de la música se volverá a encontrar, más de una vez, en otros ámbitos culturales, habiendo sobrevivido hasta nuestro tiempo en numerosas comunidades; no obstante, los pitagóricos contaron con el mérito de haber sabido construir unos cimientos coherentes y una plataforma metafísica para tan vaga, aunque difundida, creencia: «la música, antiguamente y hasta los pitagóricos, era admirada y llamada purificación» —relatan algunas fuentes de la época alejandrina— [28]. Purificación significaba, en el fondo, medicina para el alma; en este sentido, afirmaba Jámblico que «los pitagóricos —como dijo Aristóxeno— purificaban el cuerpo con la medicina y el alma con la música» [29]; más aún: también Jámblico contaba que Pitágoras «hacía uso, sobre todo, de esta forma de purificación, que era como él denominaba la medicina ejercitada por medio de la música» [30]. La música, entendida así, como medicina para el alma, acaba adquiriendo una dimensión ético-pedagógica alrededor de la cual no se había teorizado nunca con tanto rigor como lo hicieron los pitagóricos. En cualquier caso, deberá tenerse en cuenta que la concepción catártica de la música se halla en relación directa con la doctrina de la armonía en tanto que conciliación y equilibrio de contrarios.

7. Damón y la ética musical

Toda la doctrina pitagórica en torno a la música —de la que se ha hecho alusión tan sólo a aspectos que tienen que ver con la filosofía de la música, omitiendo la investigación matemática sobre el cálculo de los intervalos que la tradición atribuye al propio Pitágoras— estaba destinada a tener en el futuro distintos y opuestos desarrollos. Algunos filósofos pondrían el acento en el aspecto moralista de la tradición pitagórica; otros, en el aspecto matemático; otros, incluso, en el aspecto metafísico, en conexión éste con el concepto de la armonía de las esferas. Dentro de la antigua Grecia, los aspectos moralista y pedagógico de la música fueron acogidos y desarrollados por Damón, filósofo-músico que vivió durante el siglo V en Atenas.

Pocas noticias se tienen sobre la vida de Damón; según testimonios de Aristóteles, y sobre todo de Platón, parece ser que era oriundo de Oa y que

había sido condenado al exilio durante diez años con la acusación de «megalomanía», por haber aconsejado mal a Pericles, quien, como consecuencia, había despilfarrado el erario público. Su exilio puede fecharse, aproximadamente, alrededor del año 443 a.C., y su nacimiento, alrededor del 500 a.C. No se ha conservado escrito alguno de Damón; a pesar de esto, los numerosos testimonios indirectos acerca de su vida y de su pensamiento y los múltiples fragmentos a él atribuidos, referidos por diferentes filósofos —Platón, Aristóteles, Filodemo y otros—, atestiguan la importancia del músico y filósofo de Oa y la influencia que su doctrina ético-musical ejerció, principalmente sobre Platón.

Parte significativa de sus ideas sobre la música debía contenerse en el discurso que, al parecer, Damón había pronunciado delante del Areópago * con ocasión de su alejamiento de Atenas. Este discurso —llamado precisamente *areopagítico*—, por lo que se desprende de los fragmentos citados por varios autores, versaba, sin riesgo de duda, primordialmente sobre la música y el valor educativo que ésta encerraba para la juventud, e incidía sobre el concepto del vínculo entre el mundo de los sonidos y el mundo ético, concepto que ya había sido afirmado, antes que por Damón, por Pitágoras; por este motivo, toda la doctrina ético-musical de Damón se ofrece, tal y como aparece a través de los fragmentos de los autores que lo citan —sobre todo a través de los de Platón, Filodemo y Arístides Quintiliano—, como una extensión y una penetración en la doctrina pitagórica. Al margen de esto, el discurso de Damón revela también, de manera implícita, una intención polémica contra ciertas tendencias que afloraban en la sociedad ateniense de su tiempo; en consecuencia, presenta un carácter considerablemente conservador al apelar a la tradición, a esa misma tradición que reclamará, pocos años después de él, el propio Platón. La reclamación insistente a la más auténtica tradición musical dentro de un discurso que pretendía ser político se justifica en función de la convicción de que la música ejerce una influencia profunda y directa sobre los espíritus y, por consiguiente, sobre la sociedad en su conjunto. Así, pues, toda innovación musical resulta peligrosa para el orden y el equilibrio del Estado. Por este motivo, todo el discurso de Damón tiende a oficializar la educación musical; la música no es un ornamento del espíritu ni es, mucho menos, reducible a un placer sensorial. La defensa que Damón hizo de la música representó también, probablemente, el medio que le permitió establecer una polémica con aquellos que todavía tendían a dar el privilegio a la

* Palabra compuesta de Αρειος —consagrado a Ares o Marte, dios de la guerra— y de πάγος —colina, montaña. En el Areópago —en la colina consagrada a Marte— era donde se reunía el tribunal superior con que contaba la antigua Atenas para dirimir asuntos de gravedad y que también se conocía con dicho nombre. *(N. del T.)*

gimnasia, en lugar de dárselo a la música; hasta tal punto fue así, que el eco de la disputa —que implicaba contraponer los modelos educativos espartanos a los atenienses de la época de Pericles— alcanzó a muchos filósofos posteriores, incluso a Aristóteles[31]. Si —en opinión de Damón— «conviene que los hijos de las familias aristocráticas aprendan música y que nosotros la hayamos aprendido en su día»[32], es porque este arte asume una función educativa insustituible al conducir el espíritu —como afirmaba con propiedad Pitágoras— hacia el ejercicio de la virtud. A su vez, Filodemo afirmaba: «en el momento en que se le preguntó si la música conducía hacia todas las virtudes o sólo hacia alguna, se dice que el músico Damón opinó que aquélla conducía hacia casi todas; él habría dicho, seguramente, que el muchacho, cantando y tocando la cítara, debería demostrar no sólo su coraje y su sabiduría, sino también su sentido de la justicia»[33].

La música aparece a través de los fragmentos de los discípulos de Damón como apropiada y efectiva disciplina para el alma. Ahora bien, así como puede inducir a la virtud, también puede inducir al mal. Este poder de la música tiene su fundamento en el siguiente hecho: cada armonía provoca en el espíritu un movimiento que se halla en correspondencia con aquélla; cada armonía imita un determinado modo de ser*. Este concepto de la imitación —típico en teóricos de épocas tardías— se justificará en virtud del principio de que la tensión de cuerdas de la lira encuentra su correspondencia en la tensión del alma. La doctrina de Damón se limita a afirmar pitagóricamente que el alma es movimiento y que, desde el momento en que también el sonido es movimiento, hay una correspondencia directa y una influencia recíproca entre música y alma. Una anécdota referida por unos cuantos autores —atribuida por unos pocos a Pitágoras, pero por mayor número a Damón— es indicativa de cómo se entendía en aquel tiempo la relación entre la música y las pasiones. Según tal relato, algunos jóvenes, víctimas de la embriaguez del vino y excitados, como sucedía a menudo, por la melodía de una flauta, estaban a punto de traspasar la puerta de la casa de una mujer de rectas costumbres; en ese preciso instante, la intervención de Pitágoras (o de Damón), dando orden a la flautista de ejecutar una melodía en la tonalidad frigia (el canto de las libaciones o *Spondeion*), produjo un efecto inmediato sobre los jóvenes, que, reparando en la agitación que los embargaba, renunciaron a sus propósitos bajo el efecto de la lentitud y solemnidad de la melodía[34]. Algunos tratadistas de cuantos hacen cita de tan significativa anécdota —entre ellos, Galeno— hablan de la primera melodía como compuesta en el modo

* Véase cap. 2: *4. Aristóteles: la música como disciplina «liberal y noble»*, donde se trata, con mayor profundidad, del *ethos* en relación con la música, así como, en menor medida, *5. Aristóxeno y la época helenística. (N. del T.)*

frigio y de la segunda como compuesta en el dórico. No concuerdan todas las fuentes acerca del modo en que estuvieran compuestas ambas melodías, pero, en cualquier caso, lo que es digno de tenerse en cuenta es que, durante el siglo V a.C. —bien lo señale Damón, bien lo señalen otros—, los modos musicales que estaban entonces en uso anduvieron ajustándose, todos y cada uno, a determinados *ethoi,* es decir, a diferentes caracteres o estados anímicos. En consecuencia, cada modo hubo de producir un efecto muy específico sobre el espíritu, ya fuera positivo o negativo; asimismo, cada modo no imitaría exclusivamente un estado de ánimo, sino también las costumbres del país en el que se originase y —más aún— la clase de régimen político existente: democrático, oligárquico o tiránico.

Razonamiento similar se puede llevar a feliz término a propósito de los ritmos, como, de hecho, se puede deducir del testimonio de Platón; cuando después de haber tratado de las armonías pasa al problema de los ritmos, afirma por boca de Sócrates: «no busquéis en los ritmos ni variada complejidad ni que sean de todas las especies, sino comprobad que se trata de los ritmos más apropiados a una vida ordenada y vigorosa; después de esto, tendréis que obligar al pie y a la melodía a adecuarse al lenguaje de un hombre que practica semejante género de vida, y no al contrario [...]. Sobre este punto nos dejaremos aconsejar también por Damón, para saber qué ritmos sean aquellos con los que se expresen mejor la mezquindad de espíritu, la violencia, la locura y todos los demás vicios, y qué ritmos se deban reservar para las virtudes opuestas [...]»[35].

Esta teoría ética de la música que se atribuye a Damón, aunque sus presupuestos se hallaran ya contenidos en el pensamiento de los pitagóricos más antiguos, nos reconduce a un concepto que desarrollará más tarde Aristóteles: el de la *catarsis.* A pesar de ser así, parece haber —como han subrayado estudiosos modernos— notables diferencias entre el concepto de catarsis tal y como lo entendieron los pitagóricos y Damón y el mismo concepto tal y como lo entendieron los aristotélicos. Sobre el rastro de estudios precedentes, Lasserre habla de catarsis *alopática* y de catarsis *homeopática*[36]. Uno de los puntos centrales de la doctrina de Damón —como se puede desprender de los fragmentos conservados del Areopagítico— es que la música no sólo puede, desde un punto de vista amplio, educar el espíritu, sino que puede también, desde un punto de vista restringido, rectificar sus malas inclinaciones. La rectificación se produce gracias a una música que imite la virtud que se pretenda inculcar en el espíritu y que, consiguientemente, elimine el vicio o inclinación que antecedió a la virtud en cuestión. Es en este caso cuando puede hablarse de catarsis *alopática:* inducida por la imitación de la virtud contraria al vicio de que se trate. En cambio, la catarsis aristotélica podría denominarse con razón *homeopática,* por cuanto que la corrección de los vicios

se logra a través de la imitación del vicio en sí del que debe liberarse el espíritu. De esta forma, tales vicios se convierten en inofensivos y el espíritu se «purifica» de ellos cuando escucha una música que, al imitar los sentimientos que nos oprimen —como «la piedad, el miedo y el entusiasmo»—, «se halla en las mismas condiciones de quien se ha curado o purificado» [37]. De una manera o de otra, y aun cuando se prefiriera el concepto de catarsis que formulara Damón antes que Aristóteles, el concepto realmente importante es el más general de *ethos* musical, con todo lo que llevaba implícito. Al fin y al cabo, no es único el caso de Damón por el hecho de haber trazado su teoría ética de la música dentro de un discurso político; Platón hablará profusamente de música en el transcurso de un diálogo político como *La República,* mientras que Aristóteles lo hará en el seno de *La Política.* Tanto el discurso de Damón como los de sus sucesores disponen, en su base, de un trasfondo de carácter racionalista y optimista, a saber: la virtud puede enseñarse y la música, siempre que de ella se haga un uso correcto, se ofrece como uno de los medios más idóneos en orden a conseguir ese objetivo. Será Platón quien complete y perfeccione la doctrina de Damón, llegando la música a adquirir, en el ámbito de su filosofía, una posición más definida y un mayor relieve educativo.

2. *Platón, Aristóteles y la crisis del pitagorismo*

1. *La música en la* polis

Toda la especulación musical griega hasta Platón penduló entre doctrinas diversas, no siempre fáciles de definir, al menos si la luz que ha de alumbrarnos es la que arrojan los pocos fragmentos de que hoy disponemos, fluctuantes entre la exaltación de las virtudes mágicas y sobrenaturales de la música y la mística pitagórica de los números, y entre la afirmación de las virtudes educativas de aquélla en el sentido ético-político y la antigua creencia que tenía por fundamento el poder hedonista del arte musical. En los diálogos de Platón confluyen, aun cuando no adquieran carácter sistemático, todos los filones de la especulación anterior a dicho autor. A pesar de ello, no puede decirse que Platón sea tan sólo, por cuanto respecta a la música, un coordinador, un transcriptor de doctrinas ajenas, y que carezca de originalidad. Antes bien, el interés mayor de su pensamiento musical estriba, tal vez, en que la música se constituye por sí misma en uno de los centros focales de su filosofía; no obstante, los problemas que la música plantea a lo largo de su obra presentan una elaboración tan compleja, que vuelve excesivamente difícil la reconstrucción de las auténticas ideas musicales de Platón, por hallarse en éstas involucrado todo su pensamiento más estrictamente filosófico y político. No hay diálogo platónico en el que el problema musical no se deje entrever por un sitio o por otro, resultando significativo que alcance definitivamente un relieve muy singular en los diálogos más importantes: *La República, Las Leyes, Fedón, Fedro.*

Antes de intentar hacer un balance conjunto de la filosofía de la música platónica es oportuno examinar las posiciones que el autor adopta, al menos,

dentro de los diálogos más importantes. La diversidad de concepciones que se pueden encontrar con respecto a la música en los diferentes diálogos platónicos, y hasta en un mismo diálogo, debe ponernos en guardia contra apresuradas conclusiones y, sobre todo, deja presumir que el término μουσιχή se usa con significados bastante dispares y a menudo opuestos.

Platón parece oscilar, efectivamente, entre una condena radical de la música y una consideración de ella como suprema forma de belleza y, por tanto, de verdad. En *La República* se definen del siguiente modo los filósofos con relación a los amantes de los espectáculos y de la música: «Pero al que se deja llevar con verdadera inclinación hacia toda clase de enseñanza, y al que trata de aprender, siempre con insaciable contento, a ése sí que lo llamaremos con justicia filósofo. ¿No es así? Y Glaucón respondió: —Pues creo que vas a encontrar muchos y extraños seres de esa clase. De tal naturaleza me parecen todos los aficionados a espectáculos, deseosos también de llegar a saber, y más extraños resultan los amantes de las audiciones para que se les considere filósofos. Ciertamente, tales gentes no vendrían con gusto a escuchar estos discursos, sino que, cual arrendadores de ovejas, andarían de un lado para otro dispuestos a prestar atención a todos los coros de las fiestas dionisias, fuese en la ciudad o en una simple aldea. A todos estos, e incluso a aquellos otros que sólo mostrasen deseos por las artes más ínfimas, ¿podríamos llamarlos filósofos? —De ningún modo —respondí—, únicamente, si acaso, semejantes a filósofos. —Entonces, ¿a quiénes llamas tú verdaderos filósofos? —preguntó. —Tan sólo —contesté— a los que gustan de contemplar la verdad. [...] Por este motivo establezco una clara distinción; de un lado, coloco a los que tú mencionabas hace un momento, esto es, a los amantes de los espectáculos, a los predispuestos para la técnica y a los hombres de acción; de otro, en cambio, a los únicos que rectamente pueden ser llamados filósofos, y que son los ya mencionados. —¿Cómo dices? —preguntó. —Digo, en realidad —contesté—, que los amantes de las audiciones y de los espectáculos se complacen en degustar buenas voces, colores y formas, y todas aquellas cosas en las que entran estos elementos, pero que su mente no es, en cambio, capaz de ver y abrazar lo bello en sí mismo»[1]. En el pasaje que acaba de citarse, la música se mezcla con otras artes y participa de una reprobación común a todas ellas: no sólo no se apunta ninguna virtud ético-educativa de la música, que se mezcla con otras artes y espectáculos harto despreciables, sino que se saca a la luz el hecho de que aquélla nos aleja de la contemplación de la belleza en sí, belleza que, al parecer, se concibe como objeto de la contemplación filosófica y no como objeto de los sentidos. Este punto de vista se confirma otra vez en el famoso libro X de *La República*.

No nos detendremos aquí en torno al problema de la mimesis y de la condena del arte en cuanto imitación, por no ser primordial en la estética

musical de Platón. Sin embargo, en el estado ideal anhelado por Platón la «voluptuosa Musa lírica» (poesía y música) debe ser desterrada, pues, de lo contrario, «reinarán placer y dolor antes que ley» [2]; de esta manera, concluye Platón, un poco más adelante: «Entre filosofía y música existe un desacuerdo desde antaño» [3].

Platón se desvía, evidentemente, de todo el filón pitagórico y de la estética damoniana en los pasajes anteriores, en los que el arte en general y la música en particular se consideran exclusivamente como objetos de placer sensible y, por tal motivo, se condenan; se aproxima, en cambio, a la más antigua tradición homérica, al menos en lo referente a considerar la música como fuente de placer, aun cuando luego atribuya un valor negativo a tal placer.

Incluso en *Gorgias* se confirma nuevamente esta perspectiva: hay artes como la medicina que «ha estudiado bien la naturaleza de aquel a quien prodiga sus cuidados, se ha percatado de las razones profundas de lo que hace y puede rendir cuentas de cada uno de sus actos»; mientras hay otras artes, o más bien «experiencias», que tienen como fin exclusivo el placer y tienden «al fin que les es propio, independientemente de que se trate de un arte o de otro, "sin examinar" ni la naturaleza ni la causa del placer» y obrando «de manera absolutamente ilógica, sin cálculo». La música se asocia a este género de experiencias, «adulaciones del cuerpo y del alma». Por cierto, Sócrates interviene en este diálogo haciendo un catálogo de tales actividades: «Comencemos nuestro examen por la ocupación que consiste en tocar la flauta. ¿No te parece, Calicles, que es algo así, que persigue solamente nuestro placer y no tiene en cuenta ninguna otra cosa [...]? ¿Y verdad que ocurre lo mismo con todas las que son por el estilo, como, por ejemplo, la que consiste en tocar la cítara en los concursos? [...]. ¿Y qué me dices de los ensayos de los coros y de la poesía ditirámbica? [...]» [4]. En *Gorgias* la música se define siempre como una *techné,* o sea como un arte, y «así como el arte textil tiene por objeto la confección de las telas [...] la música tiene por objeto la composición de cantos» [5]. La música no tiene, en modo alguno, la dignidad de ciencia; puede, como mucho, considerarse una técnica, un *fare**, cuya utilidad radica indudablemente, al menos, en el hecho de que produce placer, pero cuya licitud está aún por valorarse atentamente.

Esta concepción, en el fondo parcialmente negativa y devaluadora de la música, se la encuentra uno cada vez que Platón considera la música como ejercicio efectivo de un arte, entendiendo arte en el sentido griego del término, es decir, como una *techné.* Incluso bajo este perfil *práctico,* la música podría haberse justificado, si bien con muchas reservas: en cuanto productora de placer, debía someterse, desde luego, a una valoración crítica a fin

* Fabricar, obrar, construir. *(N. del T.)*

de que el placer producido por ella no obrara en sentido contrario a la educación. En *Las Leyes* se habla a menudo de la música como instrumento educativo indispensable junto con la gimnasia: esta última —afirma Platón— educará el cuerpo, mientras la música servirá «para la serenidad del alma». Esta concepción educativa de la música no se contradice con la idea de que ésta produce placer, sino que, más bien, la incluye: «la música debe juzgarse por el placer que proporciona, pero no, sin embargo, por el placer del primero que se nos presente; yo diría que este arte será el más bello si agrada a los mejores y a los que tienen suficiente formación, y será sobre todo bello aquel arte que agrada a un hombre que se señala entre todos por su virtud y por su educación» [6]. Por este motivo, el placer producido por la música no es un fin sino un instrumento: toda música, buena o mala, produce placer, pero si se la considera desde una perspectiva educativa se vuelve necesario explotar tan sólo el placer producido por la música buena, después de haber realizado una esmerada selección y de haber desechado y proscrito la música contraria a las leyes del Estado [7].

En esta teoría ético-educativa, que enlaza otra vez con la tradición damoniana, se hace evidente el aspecto conservador; en efecto, las músicas buenas son para Platón las consagradas por la tradición. Platón, frente a las profundas innovaciones presentadas por la música de su tiempo, frente a la que se ha llamado revolución musical del siglo V, manifiesta una actitud netamente hostil, anclándose en la más antigua e inmutable tradición: «hay que intentar, con todos los medios a nuestro alcance —afirma Platón—, que nuestros hijos no tengan deseo de buscar por iniciativa personal nuevas imitaciones en la danza y en el canto, y que nadie los induzca a esto mediante el ofrecimiento de placeres de todo género» [8]. Sin embargo, la posición conservadora de Platón tiene su origen no sólo en su postura negativa frente a los músicos, frente a *la nueva música* de su tiempo —de la que se hablará más adelante—, sino también en la concepción que tiene de la música, que explica dicha posición conservadora y que aflora en numerosos pasajes de muchos de sus diálogos.

2. *La música como* sophia

Se ha dicho que la música para Platón es objeto de condena en cuanto fuente de placer, y que puede admitirse cautamente como instrumento educativo, a condición de depurarla de las armonías dañinas. Ahora bien: la música no es sólo objeto de nuestros sentidos; la música puede ser también ciencia y, en cuanto tal, objeto de la razón. La música en tanto que ciencia puede acercarse a la filosofía, hasta el punto de llegar a identificarse con ésta, al concebírse-

la como dialéctica y suprema sabiduría *(sophia).* Según el relato contenido en el diálogo *Fedón,* Sócrates, en el día de su muerte, se expresaba del modo que sigue ante sus amigos: «con mucha frecuencia en el transcurso de mi vida se me había repetido en sueños la misma visión, que, aunque se mostraba cada vez con distinta apariencia, siempre decía lo mismo: "¡Oh Sócrates!, trabaja en componer música". Yo, hasta ahora, entendí que me exhortaba y animaba a hacer precisamente lo que venía haciendo, y que al igual que los que animan a los corredores, el ensueño me ordenaba ocuparme de lo que me ocupaba, es decir, de hacer música, porque tenía yo la idea de que la filosofía, que era de lo que yo me ocupaba, era la música más excelsa» [9].

Esta identificación del componer música con el filosofar no es casual, y se vuelve a encontrar en otros muchos pasajes de otros tantos diálogos. El significado más profundo de esta concepción de la música se halla, tal vez, en *Fedro:* en el famoso mito de las cigarras, a través del cual aparece clara la posición privilegiada que se le otorga a la música, al tratar de las diferentes Musas; privilegio que la vuelve semejante a la filosofía, en el sentido de que filosofar quiere decir rendir honores a la música [10]. La música aparece en este mito como un don divino, además de tardío, del que el hombre puede apropiarse solamente a cierto nivel: cuando alcanza la *sophia.* En *El banquete* se compara otra vez el efecto de la música con el del discurso filosófico de Sócrates; pero, aun cuando se atribuya un efecto mayor a este último, la emoción producida por una y otro se considera de la misma naturaleza: «Por consiguiente, sus melodías, ya las ejecute un flautista audaz, ya un tañedora incompetente, por sí solas, por su poder divino, transportan las almas al delirio y permiten descubrir cuáles de éstas tienen necesidad de los dioses y de ser iniciadas. Tú eres diferente de él [de Marsias] únicamente en lo siguiente: en que obtienes el mismo efecto sin instrumentos, con las palabras desnudas» [11]. Se diría que para Platón belleza y sabiduría se enlazan estrechamente hasta identificarse por completo la una con la otra en el nivel más elevado: justamente, en la música. Igualmente, el mito de la reencarnación confirma este concepto cuando prescribe que «aquella de las almas que más ha visto se trasplante al germen de un hombre destinado a convertirse en un indagador de la sabiduría y de la belleza o en un músico, o en un experto en cosas del amor» [12].

Habiendo llegado a este punto, resulta natural preguntarse si la música de la que se habla en estos pasajes sea la misma «voluptuosa Musa lírica» de la que se habla en *La República* con el objeto de desterrarla del Estado por subvertir las leyes. ¿Se trata de dos diferentes etapas del pensamiento platónico o, más bien, de dos aspectos diferentes de una misma concepción? El hecho de que perspectivas aparentemente alternantes y opuestas acerca de la música se encuentren incluso dentro de un mismo diálogo, como acontece con *La*

República, permite suponer que no se trata ni de contradicciones ni de etapas distintas de su especulación, sino tan sólo de dos momentos diferentes, pero integrantes, de una misma concepción de la música. Esta posibilidad de considerar la música bajo dos perfiles opuestos aparece de forma explícita indicada por Platón dentro de un pasaje del libro VII de *La República:* «Limitándose a la medida de los acordes y sonidos, realizan, al igual que los astrónomos, un trabajo ineficaz*. [...] Refiérense a una cierta combinación y aprestan los oídos como si quisieran atrapar los sonidos del vecino. Y unos dicen que todavía oyen un sonido en medio, que viene a ser el más pequeño intervalo posible, por el cual hay que efectuar la medición; y otros, en cambio, afirman que los dos sonidos son claramente semejantes. Ahora bien, ambos se inclinan por el oído antes que por la inteligencia. —Quieres presentarnos —dije yo— a esos virtuosos músicos que acumulan dificultades a las cuerdas e incluso las torturan, valiéndose del tormento de las clavijas. [...] diré que no es de estos hombres de los que deseaba hablar, sino de aquellos a los que hace un momento pretendíamos interrogar acerca de la armonía. Porque, al fin y al cabo, hacen lo mismo que los que se ocupan de la astronomía. Buscan también los números en esos mismos acordes que escuchan, pero no se consagran a los problemas ni consideran, por tanto, qué números son armónicos y cuáles no, y por qué unos lo son y otros no» [13].

Hay, por consiguiente, una música que se oye y otra que no se oye; únicamente esta segunda música —la que no se oye— es digna de la atención del filósofo. Más aún: la meditación sobre esta música abstraída de la sonoridad es un filosofar y, tal vez, el más alto grado del filosofar. Este concepto de música nos traslada a una atmósfera pitagórica, si bien va más allá de la concepción pitagórica propiamente dicha, pudiéndose tan sólo comprender dicho concepto de música si se enlaza nuevamente con el concepto de armonía. La armonía de la música absorbe la armonía del alma y, al mismo tiempo, la del universo; su conocimiento representa, por todo esto, tanto un instrumento educativo en el sentido más elevado del término, por poder aportar armonía al equilibrio turbado del alma, cuanto un instrumento cognoscitivo de la esencia más profunda del universo, por representar la armonía del orden mismo reinante en el cosmos [14]. La música se convierte entonces en el símbolo idóneo de esta unidad y de este orden divino, de los que son copartícipes el alma y el universo entero. Sin embargo, esta música no es la de los instrumentos, la de los músicos de profesión, sino que es la concebida, lisa y llanamente, como armonía.

Reaparece muchas veces en Platón el concepto pitagórico de gimnasia como medicina del cuerpo y el de música como medicina del alma. En este

* Los que realizan, al igual que los astrónomos, un trabajo ineficaz son los músicos. *(N. del T.)*

sentido, afirma el autor: «... los dioses otorgaron a los hombres dos artes, la música y la gimnasia* [...]. Por tanto, quien sepa mezclar la gimnasia con la música en la proporción debida y aplicar ambas artes al alma será ciertamente el hombre que merece ser llamado el músico más perfecto y armonioso, con mucho mayor motivo que aquel que sólo se dedica a armonizar las cuerdas entre sí» [15]. El «verdadero músico» será el que realice «el acorde perfecto en el alma» [16]. El sentido del oído tiene un papel bastante secundario en este proceso y —es más— puede incluso desviar de la auténtica comprensión y del ejercicio por excelencia de la música, que es y debe ser una actividad puramente intelectual: «una operación de la inteligencia» [17]. En este sentido, quizás sea más correcto hablar de armonía que de música; ésta, por supuesto, no es sino el símbolo, la encarnación —se duda, no obstante, acerca de que se pueda hablar de encarnación sensible, aun cuando en *Timeo* se afirme una y otra vez que la música «representa la armonía divina en movimientos mortales» (80b)— de un orden que rige alma y mundo: «la armonía, cuyos movimientos son de la misma especie que las revoluciones regulares de nuestra alma, de ninguna manera se aparece ante el hombre que tiene una relación inteligente con las Musas como simplemente buena para procurarle un placer irracional, tal como parece creerse actualmente. Por el contrario, las Musas nos han dado la armonía como un aliado de nuestra alma, ya que ella intenta llevar al orden y al unísono sus movimientos periódicos, que en nosotros se han desafinado. Análogamente, el ritmo, que corrige en nosotros una tendencia al defecto de medida y gracia, visible en la gran mayoría de los hombres, nos ha sido dado también por las Musas y con el mismo fin que la armonía» [18]. A través de la música, como suprema armonía pensada intelectualmente, podemos aspirar a recomponer la armonía «del principio inmortal del animal mortal» [19]. La armonía musical, particularmente según la doctrina del alma expuesta en *Timeo,* representa no sólo la más alta forma de educación para el hombre sino también la más alta forma de conocimiento, por cuanto que el alma del mundo está constituida conforme a las mismas relaciones y leyes de la armonía musical [20]. De esta manera, Platón puede concluir afirmando que «aquel que cultiva cuidadosamente su cuerpo debe también conceder al alma los movimientos compensadores; debe darse a la vez a la música y a la

* «... destinadas a elevar el ánimo fogoso y filosófico y no con el objeto de que reciban tal beneficio del alma y el cuerpo sin más (este último sólo de una manera indirecta), sino para que los principios antes citados armonicen en el alma, de la que se lleva a un límite justo la intensidad de su tensión y de su relajación» (*La República,* libro III, 411d, en Platón, *Obras completas, op. cit.,* a cargo de José A. Míguez). Transcribo íntegro el pasaje que se corresponde con los puntos suspensivos entre citas, al objeto de que se conozcan mejor los fines que ejercían, entre los griegos, música y gimnasia sobre el alma. *(N. del T.)*

filosofía si quiere que se le pueda llamar, con justicia, verdaderamente bello además de bueno» [21] *.

Toda la robusta concepción platónica de la música que aquí se ha intentado esquematizar parece, por tanto, oscilar entre dos polos, resultando difícil asirla fuertemente en una unidad orgánica. Hay, indudablemente, una pluralidad de planteamientos en torno a la música por parte de Platón, del mismo modo que hay múltiples filones de un pensamiento musical anterior a este autor, que confluyen todos en la especulación platónica. A pesar de ser así, no se puede dejar de percibir, entre las muchas contradicciones, entre las múltiples y a menudo divergentes vías indicadas por Platón, una perspectiva única y global en la que variados momentos de su pensamiento pueden, de hecho, confluir y conformar una concepción orgánica dotada de coherencia.

Los polos entre los cuales se mueve el pensamiento platónico parecen ser, de una parte, la música real y concreta que se enseñaba en la Atenas del siglo IV a.C. y, de otra, una música puramente inteligible y, consiguientemente, abstracta del todo, sin vínculos aparentes con el mundo real de la música; el verdadero problema estriba en ver si, ciertamente, entre ambas músicas había alguna relación. Bien visto, el concepto de educación puede ser el principio mediador capaz de recomponer, en alguna medida, la fractura existente entre las *dos* mú-

* Ya que Platón se apoya en más de una ocasión en el concepto pitagórico de gimnasia como medicina del cuerpo y en el de música como medicina del alma, y habla a menudo de la música como elemento educativo indispensable junto con la gimnasia, lo que es tanto como decir, a nivel terapéutico y a nivel pedagógico, *danza*, por no haber comportado uno y otro términos una carga semántica excluyente en la Grecia antigua y por haber tenido tanto la danza como la gimnasia un protagonismo cultural de primer orden entre los griegos; además: ya que se desprende diáfanamente de los textos citados que los griegos creían en una interrelación psicosomática armónica y profunda que Platón hace derivar de los efectos beneficiosos que se suceden de la música y la gimnasia —o lo que es lo mismo: de la música y la danza— sobre nuestras almas y nuestros cuerpos, y que es, más o menos, lo mismo que —transcurridos más de veinte siglos y salvadas las diferencias obvias que existen entre sus respectivos sistemas filosóficos— se denomina psicofisiologismo o vitalismo en relación con el pensamiento del autor de *El nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música;* considero conveniente transcribir ahora el pasaje inmediatamente anterior al citado por E. Fubini: «Contra estas [...] enfermedades no hay más que un remedio: no mover nunca el alma sin el cuerpo, ni el cuerpo sin el alma, a fin de que, defendiéndose uno contra otro, esas dos partes guarden su equilibrio y su salud. Es, pues, necesario que el matemático y todo aquel que ejerza enérgicamente alguna actividad intelectual dé también movimiento a su cuerpo y practique la gimnasia» (88b). El objetivo que se persigue con el añadido de una cita más de *Timeo* es que se tome conciencia aún más lúcida de toda la proyección cultural que en distintos y numerosos campos del saber —filosófico, psicológico, musicoterapéutico, dancístico-terapéutico— ha tenido la civilización helénica dentro de nuestra historia contemporánea: en la filosofía revolucionaria de cuño antropológico de Friedrich Nietzsche, en el creador del psicodrama José L. Moreno, en la iniciadora del moderno arte dancístico (partiendo de los modelos que le ofreció el arte griego) Isadora Duncan, en el creador del método de la rítmica musical (partiendo, a su vez, de las aportaciones de la Duncan) É.-Jaques-Dalcroze, etc. *(N. del T.)*

sicas. La actitud negativa de Platón hacia la música de su tiempo y sus innovaciones —las nuevas armonías y los nuevos ritmos que se introdujeron entonces en la práctica, por ejemplo, con el teatro de Eurípides— está en relación no sólo con su postura conservadora, sino con la idea de la música como ciencia divina: como expresión de la armonía cósmica. Efectivamente, sería un contrasentido que pensáramos realizar mutaciones e innovaciones en un arte cuyos principios gozan de la consideración de estables y eternos como el propio mundo. Guardar la tradición significa guardar, en relación con la música, su valor de verdad, su valor de *ley* (νόμος). Precisamente en *Las Leyes,* Platón reflexiona sobre la posibilidad de que la música se hubiera tratado con más respeto desde el momento en que se introdujo en la *ciudad,* es decir, desde el momento concreto en que se pudo haber pasado desde lo puramente inteligible hasta su realidad más sensible, sin que esto hubiera aminorado su carácter normativo y, como consecuencia, su valor educativo. Es, justamente, esta posibilidad apuntada la que se saca a colación en la dura polémica que mantiene Platón acerca de las irregularidades musicales de su tiempo [22].

Así, pues, la música no es, de hecho, pura inteligibilidad, sino que debe tender a transformarse en otra cosa, al despojarse de toda arbitrariedad. En tal caso, la música se concebirá como armonía, haciéndose entonces evidente la conexión existente con la corriente pitagórica de Filolao y de Arquitas. La ética musical de Damón, por el contrario, con toda la casuística que contiene relativa a armonía, ritmo y modos útiles o dañinos desde el punto de vista pedagógico, la retoma Platón cada vez que se refiere a la música real, a la producida por la sociedad de su tiempo, a la enseñada en las escuelas. Desde luego, la ética damoniana representó, en el plano práctico, la justificación de su postura tradicionalista y de su concepción de la música entendida como garantía de las reglas y establecimiento de los géneros en confines bien delimitados. La doctrina matemático-pitagórica, en cambio, constituyó el fundamento teórico de su concepción de la música como suprema filosofía o, por lo menos, como etapa del discurso dialéctico.

Entre el músico y el filósofo hay, por tanto, una relación tensa que va desde la oposición más rigurosa hasta la identificación más absoluta, a través de un proceso lento, arduo y que comprende todo el ámbito educativo humano. Debido a esto, si al músico se le trata como oportunista y corruptor de jóvenes dentro del Estado ideal, también, no obstante, la educación musical se hace necesaria y deseable a fin de que los muchachos, «bajo la influencia del ritmo y de la armonía, se formen para la palabra y para la acción *, ya que toda la vida humana tiene necesidad de ritmo y de armonía» [23].

* Cfr. Platón, *La República,* libro III, 399a, y *Las Leyes,* libro II, 673a. Los griegos atribuían a la música no solamente una acción moralizadora, sino que también le asignaban, en relación di-

3. *La oposición a la ética musical*

Platón vivió en un momento histórico en el que el músico fue adquiriendo una preeminencia cada vez mayor dentro de la vida social y del ideal educativo de la polis; momento en el que a la música no se le demandaba ya, únicamente, ser una pasajera distracción y un placer superficial [24].

El eco de esta situación, de las polémicas y del debate cultural suscitado por la música se vuelve a encontrar en las comedias de Aristófanes, sobre todo en *Las ranas*. En esta comedia, Eurípides asume el papel prototípico del nuevo músico, abierto a todas las innovaciones. La competición entre Esquilo y Eurípides, de la que sale vencedor el primero, es signo clarísimo de cómo prevalece la tradición austera del viejo trágico sobre las novedades introducidas por el más joven, quien substrae el coro de la acción mediante el predominio de la música entendida como expresión más autónoma con respecto al contexto trágico. La sátira de Aristófanes no sólo es una apelación a la tradición, sino también el testimonio de una profunda fractura que había comenzado a producirse dentro del ámbito de la cultura musical griega y que se iría haciendo, con el paso del tiempo, cada vez más profunda. Fractura, sí, pero no sólo entre los defensores de la tradición y los innovadores, entre la defensa de los valores musicales del pasado y la defensa de una estirpe en dependencia de los nuevos valores musicales y los nuevos influjos culturales, sino, sobre todo, fractura entre dos diferentes modos de concebir la música. Esta fractura a la que nos referimos se halla reflejada plenamente —como acabamos de ver— en los diálogos platónicos, aun cuando en éstos haya un fondo filosófico capaz de devolver una unidad provisional a la antinomia planteada. A pesar de lo expuesto, puede considerarse sin reservas a Platón como el primero y el mayor responsable de la profunda escisión que se da en el pensamiento musical entre una música puramente pensada —y, por dicho motivo, más emparentada con las matemáticas en tanto que ciencia armónica, o con la filosofía— y una música realmente oída y ejecutada —más emparentada, a su vez, con los oficios y las profesiones técnicas. Esta fractura —insistimos— se fue intensificando cada vez más, hasta el punto de que entre las dos *músicas* no hubiera ya ninguna relación posible. Probablemente, el hecho de que acerca de la música griega conozcamos tanto por lo que respecta a la teoría y tan poco por lo que respecta a su historia real, a su existencia concreta, se deba a la escasa consideración con que contaba como arte *práctica* y al honor de que gozaba, en cambio, como disciplina matemático-filosófica. La escisión entre música y cultura, no superada del todo aún hoy, es

recta con cada uno de los diversos modos de que hacía gala su sistema musical, acciones especiales a ejercer por los individuos según el modo o *ethos* en que se compusiera cada música. *(N. del T.)*.

probable que tenga sus orígenes remotos, precisamente, en el pensamiento griego postplatónico de derivación pitagórica, y que pueda sintetizarse simbólicamente en el proverbio griego de la Baja Antigüedad que afirmaba que «la música no oída es mejor que la oída». La *idea* de música, privilegiada con respecto a la verdadera y auténtica música, comprendía la ciencia armónica, las teorías astronómicas, las doctrinas cosmológicas, las creencias relacionadas con los campos de la ética y la medicina y la ciencia de los números; quedaba fuera del contenido de tal *idea* todo lo que presentara cualquier conexión con la música realmente oída o audible. Esta concepción de la música que —adquiriendo muchos y diferentes matices y versiones— ejerció también su dominio a lo largo de los siglos dentro del contexto cultural occidental, influyendo sobre el destino mismo de la música y sobre la transmisión de ésta a través del tiempo, se afirmó no sin pocos contrastes. El fundamento moralista sobre el que se desarrolló la concepción damoniana-platónica de la música, ajustado en su momento a la cosmología propiamente platónica, se torna carente de valor debido a las doctrinas que, por el contrario, acentúan el valor hedonista de aquel arte, esencialmente placentero. Demócrito afirmaba que «la música nació después de las demás artes porque no tiene su origen en la necesidad, sino que nació, en cambio, de lo superfluo ya existente» [25]. Su valor educativo ni se llega a mencionar. Este enfoque, que seguramente no debió de darse aislado, se vuelve a encontrar, expresado de forma mucho más explícita, en Filodemo, filósofo de la escuela epicúrea, que afirmaba a su vez: «A través del dibujo, el ojo aprende a juzgar acerca de la belleza de un gran número de objetos visibles; en contraposición, la música es menos imprescindible: consiste, sobre todo, en un agradable pasatiempo» [26]. Al considerarse la música como un divertimiento —según la concepción que prevaleció con anterioridad al siglo V a.C., tal como hizo su aparición en los poemas homéricos—, caen por tierra todos los escrúpulos moralistas. En la base de esta concepción antimoralista y hedonista de la música está la idea de que la música no imita nada y de que —por dicha razón— representa sólo un ornamento en relación con el texto poético al que acompaña, pero no presenta vínculos de ningún género con el contenido de este último. Únicamente el texto puede entrañar un poder educativo, argumento que llevaba a Filodemo a responder de la manera que a continuación se expone —dentro del libro IV de su obra *De Musica*— a Diógenes de Babilonia, quien sostenía, por el contrario, que la música volvía más nobles los himnos patrióticos: «se responderá que la música no aporta nada que aumente la dignidad y la claridad de los mismos, sino que sólo añade un placer acústico o que la mutabilidad que éstos [cantos] producen en los sentimientos proviene de la veneración de que [la música] se nutre por parte de las divinidades y de los hombres y no de la melodía, o, incluso, que esos efectos existan ya tal vez, si bien entonces

la comprensión del texto, cuando se canta, se hace más difícil» [27]. La teoría ética de Damón y de Platón, fundamentada sobre el concepto de imitación, se halla aquí sometida a la negación más categórica y privada de toda validez. Otro teórico del siglo IV a.C. refuta del mismo modo la doctrina ética de la música partiendo de argumentaciones de carácter empírico: «Los armonistas pretenden que ciertas melodías vuelvan a los hombres dueños de sí mismos, sensatos, justos y hasta valerosos, mientras que otras los vuelven cobardes; aquéllos no piensan, sin embargo, en que el género cromático sería incapaz de volver cobarde a un hombre que se sirviera de él, de la misma manera que el género enarmónico sería incapaz de volverlo valeroso» [28]. Los pasajes citados son suficientes para dejar entrever que las ideas de Damón —primeramente— y las de Platón —después—, aun cuando son sobresalientes dentro de la historia del pensamiento musical, hubieron de afrontar una oposición desde el ámbito de las corrientes filosóficas tanto escépticas como epicúreas; no obstante, el síntoma más notable de esta oposición puede evidenciarse con exactitud en los propios textos de Platón e incluso en los de Aristófanes: efectivamente, la polémica contra los músicos, contra los teóricos y, en general, contra la cultura musical de su tiempo queda testimoniada por el hecho de que existieron corrientes de pensamiento vivas y operantes que se contrapusieron sobradamente al filón pitagórico-platónico.

4. Aristóteles: la música como disciplina «liberal y noble»

Aristóteles retoma todos los temas del pensamiento platónico; sin embargo, transforma en profundidad el espíritu de los mismos al introducir en el filón de la estética pitagórica, damoniana y platónica las instancias propias del pensamiento hedonista. Pseudo Plutarco habla de Aristóteles como de un discípulo de Platón y, en particular, como de un secuaz de las doctrinas cosmológicas y pitagóricas en torno a la música, desarrolladas por Platón principalmente en *Timeo*. Según Pseudo Plutarco de nuevo, Aristóteles se habría expresado como sigue: «La armonía es celestial por cuanto que participa de la naturaleza divina, de la naturaleza de lo bello y de cada cosa excelsa [...]» [29]. Todo lo que sucede a esta cita y lo que se atribuye a Aristóteles es de impronta netamente pitagórico-platónica y tiende a demostrar el carácter de superior racionalidad matemática que informa toda la armonía, imagen directa de las relaciones numéricas que rigen el universo. De esta manera, Aristóteles —según Pseudo Plutarco— parecería también aceptar la tesis pitagórica acerca del origen divino de los sentidos del oído y de la vista en tanto que sentidos superiores. Ahora bien, retrotrayéndonos a las fuentes originarias, el Aristóteles de *La Política* nos lleva, por el contrario, a otro clima muy distin-

to; se diría que en esta obra el filósofo hubiera buscado un compromiso entre la tradición damoniana y la de sus adversarios.

En primer lugar, viene bien hacer observar que el discurso sobre la música lo inserta Aristóteles, precisamente, en el libro VIII de *La Política:* el dedicado a la educación. No obstante, aun cuando se hace evidente que, conectando la música con el problema educativo, Aristóteles tiene la intención de integrarse en la tradición platónica, se aparta rápidamente de ésta hasta en la forma de establecer el discurso. Después de haber hecho el elenco de las materias a enseñar conforme a la tradición didáctica vigente —escritura, gimnasia, música y, según algunos, dibujo—, advierte que alrededor de la música se barajan muchas discusiones: «ordinariamente —afirma Aristóteles—, se la mira como cosa de mero entretenimiento; sin embargo, los antiguos hicieron de ella una parte necesaria de la educación, persuadidos de que la naturaleza misma, como he dicho muchas veces, exige de nosotros, no sólo un loable empleo de nuestra actividad, sino también un empleo noble de nuestros momentos de ocio. La naturaleza, repito, es el principio de todas nuestras acciones» [30]. Por consiguiente, la música —para Aristóteles— tiene como fin el placer y representa, como tal, un ocio, es decir, cualquier cosa que se oponga al trabajo y a la actividad. Su inserción en la educación de los jóvenes se justifica únicamente poniendo atención al hecho de que incluso para el reposo son necesarias «nociones y prácticas», las cuales «tienen como fin exclusivo a sí mismas». «Por este motivo —concluye Aristóteles—, nuestros padres no incluyeron la música en la educación a título de necesidad, porque no lo es; ni a título de cosa útil, como la gramática, que es indispensable en el comercio, en la administración doméstica, en el estudio de las ciencias y en una multitud de ocupaciones políticas [...] ni como la gimnástica, que da salud y vigor; porque la música no posee, evidentemente, ninguna de estas ventajas. En la música sólo encontraron una digna ocupación para matar el ocio, y esto fue lo que tuvieron en cuenta en la práctica, porque, según ellos, si había un solaz digno de un hombre libre, éste era la música.» [31] No es casual que, para corroborar esta concepción de la música, Aristóteles cite los notorios versos de Homero en los que se elogia la actividad del aedo que «regocija» a los comensales procurándoles placer (cfr. *La Odisea,* XVII, 383-85; IX, 7-8). Si la música es una ocupación para el tiempo libre, es decir, para los momentos de ocio, es precisamente por este motivo por el que Aristóteles la define como disciplina «liberal y noble»; pero, desde esta perspectiva, viene a acentuarse la contraposición entre el acto de escuchar y el consiguiente deleite unido a dicho acto, por una parte, y la ejecución verídica y efectiva de la música, por otra: la primera es una actividad no manual, digna de un hombre libre; la segunda es un oficio, un trabajo manual, y no se inserta, por tanto, dentro de la educación liberal.

En torno a este concepto y a la consiguiente separación entre la práctica musical aneja al oficio del ejecutante y la fruición musical, se ensaña todo el discurso de Aristóteles a lo largo de los últimos capítulos del libro VIII de *La Política,* los cuales se constituyen para nosotros en el primer tratado orgánico que sobre música nos ha legado la Antigüedad. Si se acepta el principio de que la música deba introducirse en el sistema educativo, el problema —según Aristóteles— radicará, en caso de establecer unos fines educativos inherentes a aquélla, en cómo deba enseñarse, o sea si a un nivel profesional o a uno inferior, o, en caso de ser suficiente con escucharla, en indicar qué melodías y qué ritmos sean educativos y cuáles no. Con todo, aun manteniendo invariable la aversión hacia cualquier forma de ejercicio profesional de un arte por considerarlo indigno de un hombre libre, Aristóteles opina, no obstante, que «es cosa bien difícil, cuando no imposible, convertirse en buenos jueces respecto de actividades que no se saben ejecutar» [32]; por ello, ejecutar música es solamente un primer momento preparatorio para una actividad más elevada: la de saber juzgar acerca de la música misma. «Los jóvenes deben practicar el arte únicamente al objeto de adquirir las capacidades de juicio acerca de aquélla y, por tal motivo, deben dedicarse a la ejecución tan sólo mientras sean jóvenes y abstenerse cuando se vuelvan mayores, y sabrán enjuiciar las cosas bellas, gozando de ellas rectamente, en base a los conocimientos adquiridos durante la juventud.» [33] Desde esta perspectiva, es evidente que la práctica musical debe detenerse cuando alcanza el umbral del virtuosismo, cuando lleva a una excesiva fatiga, o incluso cuando se trata de instrumentos demasiado difíciles, como la flauta o la cítara, que requieren una «competencia específica». Sólo si la educación musical respeta estos límites, desaparecerá —siempre según Aristóteles— la acusación —a su parecer, fundada— «que algunos dirigen a la música, en el sentido de que transforma a sus cultivadores en vulgares peones de albañil» [34].

Excluida, pues, la música como profesión y como práctica a ejecutar más allá de los restringidos límites de *preparación para el acto de escuchar,* queda por esclarecer, de modo más exacto, en qué consiste su valor educativo. La música es un «consuelo sosegador», pero esta propiedad recreativa podría ser solamente accesoria o instrumental respecto de una «naturaleza más elevada»; se trata, en otras palabras, de «ver si, de algún modo, aquélla influye sobre el carácter y sobre el alma» [35]. Aristóteles, para dilucidar las relaciones entre la música y el mundo ético, tenía frente a sí dos modelos: según la teoría que se ajustaba más directamente al filón pitagórico, la música estaría en relación orgánica con el alma, porque el alma, como la música, es armonía y, por este motivo, la música puede volver a traer la armonía cuando ésta se haya turbado; según la teoría que se puede hacer retroceder hasta Damón, la relación entre la música y el alma se vería en función del concepto de imitación: ver-

daderamente, ciertas melodías, ciertos ritmos, ciertas armonías, imitan las virtudes, aunque también los vicios, y, debido a esto, la música cuenta con un poder educativo si se la usa con prudencia y con conocimiento de sus efectos sobre el espíritu humano. Aristóteles no descarta la primera teoría, de carácter metafísico, si bien su sólido realismo lo lleva a poner el acento y a desarrollar con mayor prontitud la segunda teoría. La teoría pitagórica se propone escépticamente, a modo de vaga hipótesis, lo que sigue: «se diría —afirma Aristóteles— que hay también alguna afinidad entre las armonías y los ritmos y el alma, razón por la cual muchos sabios dicen que el alma es armonía o que el alma tiene armonía» [36].

Aristóteles examina de modo mucho más particularizado la teoría damoniana, según la cual a cada armonía corresponde un determinado estado de ánimo o *ethos;* sin embargo, su actitud es bastante más elástica que la de Damón y tiende a admitir todas las armonías, siempre que sean ejecutadas en las circunstancias más oportunas: «En las melodías hay una posibilidad natural de imitación de las costumbres, debida evidentemente al hecho de que la naturaleza de las armonías es variada; por tanto, escuchándolas en su diversidad, uno se dispone de forma diferente frente a cada una de ellas» [37]; algunas inducen al dolor y al recogimiento (la armonía mixolidia), otras inspiran «sentimientos voluptuosos», otras incluso «compostura y moderación» (la dórica), mientras que la frigia induce al entusiasmo.

Los presupuestos filosóficos y pedagógico de la teoría hasta aquí expuesta son afines a los de la *Poética:* el arte es imitación y suscita sentimientos; por ello, es educativo, por cuanto que el artista puede escoger, del modo más oportuno, la verdad a imitar e influir así sobre el espíritu humano. El beneficio moral que puede derivarse de la música para el hombre pasa a través del mecanismo de la *catarsis* —«[la música] puede servir a la educación, al procurar la catarsis» [38]—; sin embargo, Aristóteles no explica en qué consiste esta purificación y se limita a remitirnos a la *Poética,* obra que tampoco aclara, de forma resuelta, el problema. Según algunos comentaristas, Aristóteles debió de entender la catarsis como una especie de medicina homeopática, tesis que puede corroborarla, precisamente, un pasaje del libro VIII de *La Política.* Todas las armonías —se ha dicho— pueden utilizarse, si bien «no todas del mismo modo» [39]; ¿qué significa, pues, esta expresión para Aristóteles? «Piedad, miedo, entusiasmo» son emociones comunes a todos los hombres, aunque en medida diferente para cada hombre; en algunos «poseen una fuerte resonancia», en otros menos. Pero los que son «sacudidos vigorosamente» si oyen «cantos sagrados que impresionan el alma se hallan entonces en las mismas condiciones de quien haya sido curado o purificado. Semejante cosa vale también para los sentimientos de piedad y de miedo y, en general, para todos los sentimientos y afectos de que hemos hablado, que pueden produ-

cirse en cualquiera durante el tiempo que cada uno tenga necesidad de ellos, a fin de que todos puedan experimentar una purificación y un agradable relajamiento» [40]. En base a esto, no hay en absoluto armonías o músicas dañinas desde el punto de vista ético; la música es una medicina para el espíritu cuando imita con propiedad las pasiones o emociones que nos atormentan, de las que queremos liberarnos o purificarnos.

Dentro de la casuística que Aristóteles bosqueja a través de estas páginas, se aspira a que queden indicados todos los posibles usos de las armonías y de los ritmos, en polémica con las restricciones a que Platón había sometido las unas y los otros, sobre todo en *La República.* Esta digresión se justifica también por la pluralidad de fines que la música —de acuerdo con Aristóteles— debe proponerse alcanzar, siendo este enfoque el que nos pueda inducir a pensar que la catarsis no se identifica con la educación; en este sentido, afirma Aristóteles: «la música no se practica para lograr un único tipo de beneficio que de ella pueda derivarse, sino para cumplir con múltiples usos, puesto que puede servir para la educación, para procurar la catarsis y, en tercer lugar, para el reposo, la elevación del espíritu y la interrupción de las fatigas» [41]. De esto se deriva la posibilidad de usar todas las armonías, desde el instante en que los tres principales fines que la música debe alcanzar no se separan el uno del otro sino que se integran. La falta de censura por parte de Aristóteles con respecto a la música abre horizontes para una consideración de ésta más desvinculada de propósitos moralistas y permite entrever una exigencia que podríamos denominar —con un término del todo extraño a la cultura y a la mentalidad griegas— propiamente *estética.*

La aceptación del *placer* como factor orgánicamente unido a la función musical parece confirmar este planteamiento estético-hedonista, que persistirá como un arma de doble filo en el curso de la historia del pensamiento musical. Si en *La Política* lo que se afirma más veces es el valor del placer auditivo como hecho orgánicamente ligado a la música, en los *Problemas musicales* lo que se acentúa, incluso con mayor claridad, es el valor formal de esta última.

En el problema 27, y también en el 29, Aristóteles retoma una cuestión que en *La Política* apenas había sido rozada de refilón. Se insiste dentro de aquéllos en la relación entre melodías, ritmos, armonías y cualidades morales, con carácter de dato indiscutible: «en las melodías —afirma Aristóteles— hay una posibilidad natural de imitación de las costumbres, debida al hecho evidente de que la naturaleza de las armonías es variada, de manera que, al escucharlas en su diversidad, adoptamos una disposición diferente frente a cada una de ellas [...]» [42].

El mecanismo de funcionamiento de esta relación no se explica, sin embargo, ulteriormente. Dentro de los *Problemas musicales,* Aristóteles intenta

clarificar de qué modo los sonidos pueden imitar hábitos; el oído aparece entonces como sentido privilegiado con respecto a los demás, como el único órgano que puede percibir cualidades sensibles provistas de *ethos:* «Y, por supuesto, que también sin palabras tiene *ethos* una melodía, pero de *ethos* no se puede hablar en relación con los colores, los olores y los sabores» [43]. Lo que distingue el sonido de las demás cualidades sensibles es el movimiento; este movimiento se revela en la sucesión de los sonidos que nosotros percibimos de manera inmediata. El movimiento viene a ser el puente que conecta de forma indirecta sonido y *ethos:* «¿Por qué los ritmos y las melodías, que no son otra cosa, no obstante, que sonido, guardan relación de semejanza con las cualidades morales, mientras que los sabores no, ni tampoco los colores y los olores? ¿No será porque son movimientos como lo son también las acciones? La actividad tiene ya, por sí misma, carácter ético y produce *ethos,* mientras que los sabores y los colores no hacen otro tanto» [44]. La afinidad entre el sonido, por una parte, y el mundo de las emociones (miedo, piedra) y del *ethos,* por otra, es de naturaleza formal e indirecta: el movimiento es el elemento común a estos dos mundos * completamente diferentes, sobre el que se fundamenta la capacidad mimética de la música; pero es en el movimiento, en tanto que rasgo básico de la música, donde se halla asimismo el origen del placer generado por ella.

El movimiento en la música implica también una idea de orden, de medida y, en definitiva, de armonía en el sentido pitagórico; Aristóteles retoma este concepto de movimiento de origen pitagórico, pero lo despoja de todo carácter metafísico para dar una interpretación de él en un sentido exclusivamente psicológico y formal. Naturalmente, nuestro espíritu experimenta placer con el movimiento ordenado, dado que el orden es consustancial a la naturaleza, y la música encarna y reproduce del modo más variado, a través de sus ritmos y de sus armonías, el orden natural [45]. El moralismo platónico, el hedonismo musical y la metafísica pitagórica se combinan, pues, en el pensamiento aristotélico, constituyendo el aspecto más original de esta síntesis ecléctica la tendencia a acentuar los aspectos psicológicos y empíricos del fenómeno musical, al despojarlo de esa superestructura metafísica que la especulación musical de la tradición pitagórica había construido en derredor de dicho fenómeno.

La fractura que esta especulación musical había creado entre la música como hecho empírico y la teoría metafísica sobre la música desaparece en el

* El sonoro y el emocional, mundos ambos a los que el movimiento sirve —como ya se ha dicho— de puente. *Ethos* significa costumbre, hábito; manera de ser, pensar o sentir; conducta, carácter, temperamento; moral y moralidad (cfr. José M. Pabón S. de Urbina, *Diccionario manual griego-español, op. cit.* —voces: τό ἔθος y τό ἦθος—, pp. 173 y 282). *(N. del T.)*

pensamiento aristotélico, aun cuando se vuelva a encontrar una diferente, pero significativa, fractura entre fruición musical y ejecución musical: la primera entendida como ocupación ociosa, digna, por tanto, de un hombre libre, y la segunda como trabajo y, por tanto, «actividad servil». En el fondo, las dos concepciones opuestas que de la música trazara Platón —música como producto no-educativo y música como ciencia— se vuelven a encontrar, traducidas en términos de categorías sociales y psicológicas, en el pensamiento aristotélico.

5. *Aristóxeno y la época helenística*

El carácter práctico-empírico que aflora en Aristóteles y en la escuela peripatética se acentúa en el pensamiento de Aristóxeno —filósofo y teórico de la música, discípulo de Aristóteles— junto a una tendencia psicologista. Los dos libros que se nos han conservado de los *Elementos de armonía,* así como los fragmentos de los *Elementos de rítmica,* son suficientes para brindarnos una idea de su pensamiento musical. Aristóxeno recoge las experiencias de quienes lo habían precedido, desde Damón hasta Platón y Aristóteles, pero dando una impronta nueva a la estética musical de la Antigüedad, al poner por primera vez en duda la subordinación de la música y de la teoría musical a la filosofía. Aristóxeno coloca en el centro de su especulación el proceso de formación del juicio musical y el examen de las *facultades* que deben concurrir con el fin de formarlo. Lo que más impresiona dentro de sus escritos es cuánto acentúa la importancia de la percepción auditiva en orden a la formación de un juicio musical. No llega a efectuar una contraposición entre el oído y el intelecto, ajena a la tradición griega, razón por la cual sería incorrecto atribuir a Aristóxeno doctrina nueva alguna. Sin embargo, se puede decir, más bien, que llega a una síntesis ecléctica cuya enorme importancia dentro de la historia de la estética musical consiste en haber desviado el centro de interés desde los aspectos intelectuales de la música —hasta entonces privilegiados— hacia los aspectos concretamente sensibles de las experiencias musicales; por este motivo, ha podido definírsele, tal vez con énfasis, como «el primer humanista de la música dentro de la civilización occidental» [46].

Si la tradición pitagórica había desarrollado exclusivamente el aspecto matemático de la construcción musical, dando un enorme impulso al desarrollo de una teoría en torno a la música, Aristóxeno sienta las bases para un nuevo tipo de estudio que tenga en cuenta la reacción psicológica del individuo y, debido a esto, el aspecto subjetivo de la fruición musical. Dirige su polémica, ante todo, contra los teóricos puros, contra los que formulan «principios racionales, afirmando que la altura de un sonido consiste en una

determinada relación numérica y en el número relativo de vibraciones» [47]. Éstos «consideran la armonía como una ciencia sublime y creen poder hacer de alguien, mediante su estudio, un buen músico; y no sólo esto, sino que algunos piensan, además, que aquélla exalta su sentido moral [...]» [48]. En otras palabras: para Aristóxeno, el estudio de la música tiene un carácter no sólo teórico (el estudio de la armonía), sino también práctico (el estudio de la rítmica de la métrica y de la composición) y, por consiguiente, empírico. El oído y el intelecto son las facultades que, necesariamente y en idéntica medida, deben intervenir en la práctica musical: el primero, para «juzgar acerca de la amplitud de los intervalos; el segundo, para observar la función de las notas» [49]. El músico no puede servirse solamente de la facultad necesaria al geómetra: éste «no hace uso de la facultad perceptiva. Procura tan sólo distinguir mediante su sentido de la vista la línea recta de la circunferencia o de cualquier otra figura. Esto es imprescindible a quien practica el oficio de carpintero, de tornero u otros oficios; pero, para el estudioso de la ciencia musical, la prontitud de que haga gala la percepción sensible es un requisito fundamental. Si [el músico] tiene defectuosa la percepción sensible, le será imposible, como consecuencia, tratar, en un segundo momento, de cuantos problemas se hallan fuera de la esfera propiamente perceptiva» [50].

La experiencia musical tiene, pues, su fundamento en los sentidos, pero su objetivo está, incluso para Aristóxeno, fuera de la percepción. Al intelecto se le reserva lo inmutable, mientras que al oído, lo mutable, o sea los intervalos y los ritmos; no obstante, sin lo mutable no se da, por tanto, una doble naturaleza: la de lo que cambia y la de lo que permanece, razón por la que es necesario habituar a la vez «oído e intelecto» a captar cualquier melodía. Cada melodía está integrada por una sucesión de notas, motivo por el que, además de la percepción sensible, se hace imprescindible el uso de la memoria, desde el momento en que «debemos percibir el sonido presente y recordar el pasado. De ningún otro modo podremos captar el fenómeno musical» [51].

La polémica de Aristóxeno se dirige de igual modo tanto contra quien pretenda que la ciencia musical se reduzca al conocimiento de la notación, como contra quien se proponga reducirlo todo al simple conocimiento de cómo se fabrica un instrumento; incluso, contra quien se limite a la pura práctica de los instrumentos. «Se pierde de vista la verdad —afirma Aristóxeno— si como fin último no se sitúa la actividad misma que determina su objeto, sino el objeto mismo.» De esta manera, ningún instrumento posee una consonancia preexistente y no suministra por sí mismo apoyo alguno a ninguna teoría armónica; tan cierto es esto que los instrumentos se hallan en continua evolución, y «las flautas, por ejemplo, se transforman continuamente» [52].

Este constante llamamiento al valor de la experiencia —«los fenómenos deben ser correctamente observados»— y, en particular, al valor de la percepción sensible en orden a la formación del juicio musical, válido como fundamentación de toda la ciencia armónica por su autoevidencia —«cuanto requiere demostración no puede establecerse como fundamento de una ciencia»—, constituye la novedad del pensamiento de Aristóxeno dentro del ámbito de la tradición griega. Efectivamente, antes de ahora, para Demócrito la música se redujo a una pura sensación, pero tal concepción emergió entonces de un sustrato materialista, ausente, en cambio, de la doctrina de Aristóxeno; para éste, la cuestión no estriba en negar el carácter intelectual de la música y de la educación musical, sino en cimentar dicho carácter intelectual sobre un fundamento empírico-perceptivo. Debido a esto, las enseñanzas de Aristóxeno no tienen nada de revolucionarias, ni reniegan de las bases sobre las que se sentara la doctrina de Damón y Platón; en realidad, sencillamente, al negar valor a las doctrinas de los armonistas como criterio de validez musical y al refutar un criterio puramente hedonista, retoma los cánones representados por la tradición musical más antigua. Lo que cambia con respecto a Damón es el significado que adquiere la tradición: para Aristóxeno, ésta se convierte en un mito abstracto y deja de ser un punto concreto de referencia; y no sólo esto, sino que, asimismo, el moralismo damoniano-platónico experimenta una profunda modificación, aun cuando no se reniegue de él. Como refiriera Pseudo Plutarco [53], Aristóxeno opinaba que la atribución de un determinado *ethos* a un modo [musical] era fruto de lo que podría haberse llamado una convención histórica; tan cierto es esto que el modo lidio, condenado por Platón, se usó por los poetas trágicos, mientras que el modo dórico, considerado siempre por Platón viril y educativo, se usó en otros tiempos —continúa escribiendo Pseudo Plutarco refiriéndose al pensamiento de Aristóxeno— para cantos amorosos. Todos los modos —afirma Aristóxeno, como ya hiciera antes su maestro Aristóteles— cuentan con derecho de ciudadanía dentro del mundo de la música siempre que se usen convenientemente, hasta el género enarmónico, «el más bello de los géneros», que no se usaba ya en su tiempo sólo porque la pereza perceptiva que acarreó la corrupción de la música moderna no permitía ya entonces captar los cuartos de tono. El llamamiento que se hace a la más genuina tradición musical por parte de Aristóxeno no se separa de un análogo llamamiento al ejercicio más refinado del propio oído; únicamente un conocimiento perfecto de la música antigua puede pulir nuestra sensibilidad. Los modos tienen realmente un carácter ético para Aristóxeno, pero se diría que tal cualidad está de más, que es como un añadido a su cualidad fundamental: la de ser bellos; asimismo, las melodías pueden «mejorar el carácter», aunque acaso no sea ésta su única función, desde el momento en que, en primer lugar, se ofrecen a nuestras fa-

cultades auditivas y perceptivas. Se podría concluir, forzando quizás un poco la letra del texto de Aristóxeno, que la música tiene una cualidad eminentemente *estética* y, sólo en segunda instancia, un carácter *ético.*

6. *La escuela peripatética*

La demanda que se hace de las cualidades estéticas y de las leyes propias de la música —que ya afloró en algunas páginas de los *Problemas musicales* de Aristóteles y, de forma más evidente, en los escritos de Aristóxeno— se hace más insistente dentro de la escuela peripatética de la época alejandrina. Además, Aristóxeno, aun sin revolucionar intencionadamente la tradición del pensamiento musical elaborada durante los siglos precedentes por los filósofos griegos, sentó las bases que propiciaron tanto una consideración estética, y no sólo moralista, de la música como un estudio de la teoría musical desligado de presupuestos metafísicos o cosmológicos.

De los filósofos de la época alejandrina posteriores a Aristóxeno nos han llegado no pocos escritos, parecidos a los de éste, relacionados directa o indirectamente con la música; a pesar de ello, hasta los primeros siglos después de Cristo las contribuciones auténticamente originales son bastante escasas. Las obras conservadas representan documentos insustituibles por las noticias que nos suministran acerca de la música y de las teorías musicales de los siglos anteriores a Cristo y, con frecuencia, la única fuente a través de la cual se nos permite conocer el contenido de obras de otro modo irremediablemente perdidas. Estas obras de la época alejandrina tienen, por consiguiente, sobre todo un valor de testimonio, pero nos aportan muy poca cosa verdaderamente original. Lo que sí se puede argumentar con seguridad es que, después de Aristóxeno, se perfilan dentro del pensamiento musical, básicamente, dos corrientes que se distinguen, con suficiente claridad, la una de la otra: la pitagórica-platónica y la peripatética.

Teofrasto, sucesor de Aristóteles en la dirección de la escuela, es el filósofo peripatético más cercano a la teoría de Aristóxeno; se le puede considerar, por tal motivo, el más fiel discípulo y continuador de su pensamiento. Algunas partes de su libro sobre la música llegaron hasta nosotros gracias a que las citó Porfirio —filósofo del siglo III d.C., discípulo de Plotino— en su *Comentario a los armónicos de Tolomeo;* no obstante, distintos temas relacionados con su teoría en torno a la música se encuentran en varias de sus numerosas obras. La actitud empírica que enarbola Teofrasto frente a los fenómenos musicales lo califica de inmediato como filósofo perteneciente a la escuela peripatética. El orden y la armonía no tienen —para Teofrasto— una existencia independiente de los objetos que los representan; no constitu-

yen entes eternos y separados. Debido a esto, el análisis de la armonía musical se convierte en un problema científico; deja de ser cosmológico o metafísico. Teofrasto acepta la concepción ética de la música de derivación aristotélica, así como la teoría de la catarsis; sin embargo, reduce la ligazón entre modos musicales y mundo ético a la ligazón entre música y determinadas pasiones: la música produce en el alma, efectivamente, un movimiento que libera a ésta de las pasiones. Dolor, placer y deseo son las principales pasiones sobre las que la música obra con inusitada potencia. El pensamiento musical de Teofrasto y de toda la escuela peripatética tiende a dividirse en dos ramas distintas: una psicología de la música y del juicio estético y una ciencia de la armonía que, de ahora en adelante, no volverá a integrarse más dentro de una filosofía de la música. A partir de Teofrasto, tanto los problemas de la armonía como los del ritmo no sentirán ya la necesidad de buscar una explicación fuera de su propio objeto.

Idéntico espíritu científico se encuentra de nuevo en el escrito que ha sobrevivido de Cleónides —autor, probablemente, de los siglos II y I a.C.—: *Introducción a los armónicos.* Divulgador del pensamiento de Aristóxeno, constituye una fuente notable con el fin de reconstruir las teorías armónicas de este último. «La armonía —afirma Cleónides al iniciar su escrito— es la ciencia especulativa y práctica que trata de lo que es un armónico. Un armónico es aquello que está constituido por sonidos e intervalos dispuestos en un orden determinado. Las partes de la armonía son siete: guardan relación con las notas, los intervalos, los géneros, los sistemas (o escalas), los tonos (o claves), las modulaciones y las composiciones de melodías.» [54] Está ausente del discurso de Cleónides cualquier implicación de orden metafísico y, mucho más, de orden cosmológico. La armonía se transforma en una ciencia musical, y su manejo —como demuestra Cleónides en su breve tratado— debe mantenerse dentro de límites estrictamente empíricos, científicos y clasificadores.

Como ya se ha dicho, el período alejandrino aporta pocas teorías originales alrededor de la música. De los numerosos tratados que se nos han conservado de este período, se pueden destacar, aparte de aquellos que contribuyen al desarrollo de las escuelas platónica y aristotélica, aquellos otros pertenecientes a corrientes que se vinculan con el epicureísmo y el materialismo de cuño democríteo. Contra el moralismo platónico afloran teorías hedonistas que ponen el acento en el valor sensible de la música y en el placer unido a ésta. Filodemo, secuaz de Epicuro, en su polémica antiperipatética y antiplatónica afirma, en la línea de Demócrito, que la música se reduce a una pura sensación y es, como tal, irracional y no ejerce poder alguno sobre el espíritu. La música «no es un arte imitativo», y, por este motivo, no imita caracteres. En lo que concierne a la imitación, la música no cuenta con mayor poder

que «el arte culinario» [55]. A pesar de estas afirmaciones, el substrato escéptico de que hace gala el pensamiento de Filodemo acerca de la música implica la revalorización de ésta por reportar placer, así como la división entre música en cuanto sonido y música en cuanto teoría. Quizás sea ésta la primera vez en que se pone en duda uno de los fundamentos de la estética musical de la Antigüedad: la relación entre la música y el mundo ético. Idénticas dudas sobre los poderes de imitación de la música y, como consecuencia, sobre la capacidad de ésta para influir sobre el espíritu las encontramos en los escritos de Sexto Empírico y en el ya citado fragmento del Papiro de Hibeh: «así como los colores no pueden hacer cambiar a los cobardes, de la misma manera la armonía no puede inducir al valor a los que no estén habituados a él». Al lado de estas corrientes inspiradas, en su mayor parte, en el epicureísmo, continuarán floreciendo, durante la época helenística, las corrientes platónica y pitagórica, las cuales hallarán más tarde su más perfecta expresión en Plotino y, para cuanto tiene relación con la música en particular, en el discípulo de éste: Porfirio, con sus *Comentarios sobre los armónicos de Tolomeo.*

En los escritos de los neoplatónicos se retoma la idea del valor ético de la música, pero acentuando el carácter místico de dicho concepto. La música —según Porfirio— tendría su origen en un mundo superior, por lo cual, cultivada con corrección, sin degradarla por complacer a los sentidos, puede convertirse en un instrumento de ascesis, en cuanto imagen del mundo ideal y de la armonía del cosmos. La música —afirmaba asimismo Plotino— «es la representación terrenal de la música que hay en el ritmo del reino ideal» [56]. La música, entendida como vía de acceso a un reino ideal, no sensible, contrapuesta a la música como objeto de los sentidos, nos lleva nuevamente a la distinción pitagórica-platónica entre música audible y música no audible y al estrecho vínculo entre música y mundo ético. La Antigüedad griega dejará en herencia al Medievo cristiano estos problemas; el cristianismo retomará todo el pensamiento antiguo y lo insertará en la nueva problemática religiosa. El neoplatonismo de Plotino sirve de transición hacia el Medievo: su pensamiento, perteneneciente aún al mundo antiguo, se prestará, a pesar de esto, a ser utilizado por la nueva cultura cristiana [57].

3. *El período de transición entre el mundo antiguo y el medieval*

1. El renacimiento del pitagorismo neoplatónico

Los primeros Padres de la Iglesia, en casi su totalidad, se ven obligados a afrontar el problema que ocasiona la música al ponerla en estrecha conexión con la oración en su forma colectiva: el canto litúrgico. De un lado, asimilan la tradición pagana grecorromana, la teoría musical elaborada por los griegos a lo largo de varios siglos; la filosofía de la música y el rico patrimonio musical, lleno de contenidos, de ese pueblo. De otro lado, asimilan la tradición hebraica, el canto sinagogal. Surgen entonces dos problemas: el que se deriva de acoplar el nuevo canto cristiano a ambas tradiciones, diferentes entre sí, y el de crear una nueva jerarquía de valores para la música que nace en aquel instante, así como para los contenidos renovados de los que dicha música ha de ser portadora. Todo esto genera un cúmulo de problemas harto complicados cuyos reflejos se hallan en las posturas, a menudo contradictorias y ambiguas, que adoptan teóricos y filósofos de los primeros siglos del cristianismo frente a la música, al considerar ésta como instrumento diabólico, fuente de corrupción, aunque también potente medio de elevación espiritual, imagen de la armonía divina.

En términos generales, los Padres de la Iglesia distinguen claramente entre la música pagana —la música que ya existía antes de la llegada del cristianismo— y la nueva música cristiana —el «nuevo canto» como instrumento de salvación. La discriminación de carácter axiológico que se efectúa entre ambas músicas no es demasiado formal; se refiere, más bien, al contenido diverso de que hacen gala una y otra músicas. San Clemente de Alejandría

—autor del siglo II d.C.— afirma en su *Protréptico a los Griegos** que los mitos antiguos son crueles y falsos y que la música a través de la que —en gran medida— se expresan lleva a la perdición. «A mi juicio —insiste san Clemente—, ni Orfeo de Tracia ni el aedo de Tebas y de Methymna son dignos de llamarse hombres, por haberse burlado de nosotros. Utilizando como pretexto la música, han hecho un ultraje a la vida humana; arrastrados por el demonio y valiéndose hábilmente de alguna brujería, han conducido al hombre a su ruina. Al rendir tributo a leyendas dolorosas y al ensalzar la muerte violenta dentro de sus ritos religiosos, éstos, por primitivos, inducen a la idolatría [...] Con sus cantos y sus hechizos han mantenido cautivos, en la más despreciable esclavitud, a los que, como ciudadanos del cielo, habrían podido poseer la verdadera y noble libertad. ¡Cuán distinto de ellos es mi Señor, quien vino para poner fin a la penosa esclavitud que el demonio nos imponía [...]!» [1] El contenido de índole religiosa aporta, pues, un valor nuevo a la música; sin embargo, en el pasado, la música, lejos de ser insignificante, resplandeció siempre dentro de sus demoníacos dominios.

Desde el punto de vista formal, se diría que la diferencia entre ambas músicas puede entreverse en el grado desigual de armonía que una y otra reportan. «¡Observa lo poderoso que es el nuevo canto! —continúa afirmando san Clemente—; los que, de otro modo, habrían muerto, los que no habían tenido antes ningún contacto con la verdadera y auténtica vida, reviven tan pronto como escuchan el nuevo canto. Además, es precisamente este canto el que integra la totalidad de la creación en un orden melodioso y concilia los elementos en discordia, motivos de sobra por los que el universo entero debe hallarse en armonía con dicho canto.» [2] En definitiva, tanto san Clemente de Alejandría como otros Padres de la Iglesia no hacen otra cosa que atribuir a la música los mismos poderes que le atribuían los antiguos pitagóricos. Es más: al parecer, no sólo no era extraña al pensamiento de san Clemente la idea de que la música dispusiera de poder para instaurar armonía entre elementos —de otro modo— en desacuerdo, sino que tampoco lo era la de que el universo mismo se constituyera de música, es decir, de armonía: «¿Hay algo más elevado que este canto puro, estancia del universo y armonía de todas las cosas, que se propaga desde el centro hasta la circunferencia y desde los confines extremos hasta el centro?». El universo se concibe como «un ins-

* Se trata de una obra apologética cuya finalidad era la de cristianizar a todo hombre que aún no fuera cristiano por completo, arrancándolo del paganismo [*véase* P. Dionisio Domínguez, *Historia de la Filosofía*, Santander, Universidad Pontificia de Comillas, 1949[6] (Bibliotheca Comillensis, serie filosófica), pp. 126 y ss.]. A través de las citas que se siguen se colegirán los medios de que se servía san Clemente para la consecución de sus objetivos teológicos. *Protréptico* viene de προτρεπτικός; el verbo τρο–τρέπω significa exhortar, persuadir (cfr. José M. Pabón S. de Urbina, *Diccionario manual griego-español, op. cit.*, p. 517). *(N. del T.)*

trumento con muchas voces» y hasta llega a identificarse el canto con el «verbo divino» [3]*.

Poderes similares a los atribuidos por los antiguos al canto de Orfeo, ahora, en el nuevo mundo cristiano, se atribuirán al bíblico cantor David. Este planteamiento metafísico-pitagórico asume, en algunos escritores, rasgos pedagógicos más marcados; la música y el canto sacro gozarán de aprecio, sobre todo por el valor educativo que encierran como instrumento de edificación religiosa. San Basilio —autor del siglo III d.C.—, en su *Homilia* sobre el primer salmo, afirma que «el salmo da tranquilidad al espíritu, es árbitro de paz, limita el desorden y el tumulto en el ámbito del pensamiento, puesto que calma las pasiones del espíritu y modera sus desarreglos [...] ¿Quién considerará todavía a otra persona como su adversaria después de que, en compañía de ella, haya elevado un canto a Dios? Un salmo es obra de ángeles, decreto celeste, emanación del Espíritu. ¡Oh sabia invención del Maestro, quien previno que podíamos, a un tiempo, cantar y aprender cosas provechosas y que las doctrinas, mediante este sistema, se grabarían con mayor profundidad en la mente!» [4].

Bajo este enfoque edificante, el canto sacro asume, de forma casi exclusiva, la función de instrumento auxiliar de la oración, con el objeto de volver ésta más agradable, lo que se consigue gracias a la pequeña dosis de halago que el elemento musical puede conferir. Como consecuencia, las verdades de

* Juzgo de sumo interés completar las citas precedentes del mencionado representante de la patrística griega con otra más extraída del poético preámbulo a su λόγος προτρεπτιχός *(Cohortatio ad Gentes):* «[...] vengan a escuchar un canto más bello y poderoso que aquel con el que Anfión levantó los muros de Tebas, Arión encantó a los delfines y Orfeo domó a las bestias feroces! [vengan] a oír una música nueva que transforma los animales y las piedras en hombres, un cántico que resucita a los muertos; es el cántico que el Verbo ha venido a enseñar a la tierra, el Verbo, cantor celestial que ordenó el mundo con número, peso y medida e hizo del Universo un todo armónico, concertando los elementos discordes, semejando al músico que con el modo lidio templa la austeridad del modo dórico. Éste es el canto inmortal que el universo repite, el que imitó David, intérprete de las voluntades divinas. Es el canto que restablece la armonía entre el mundo y el hombre, que es un pequeño mundo, y concierta cuerpo y alma en el hombre, haciendo de éste una lira viviente, instrumento de mil cuerdas para cantar la gloria del Señor. Este canto nuevo, este canto levítico, que disipa la tristeza y frena la cólera e infunde dulce olvido de los males, no está sujeto al modo de Terpandro, ni al de Capitón, ni al frigio, ni al dórico, ni al lidio, sino al eterno modo de la nueva armonía, al modo que toma su nombre de Dios. No viene del Helicón ni del Citherón; viene de Sión [...]. Aquí no hay poetas ceñidos con la yedra de Baco, ni coros de sátiros, ni ebrio furor de Bacantes, sino el coro sagrado de los profetas y los resplandores de la sabiduría y de la verdad [...]. Para escuchar tal canto no es precisa una larga iniciación ni coronas de laurel, ni tirso en la mano, ni vendas de púrpura, sino la corona de la justicia y el ceñidor de la templanza [...]. Desde que el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros, todo el mundo es Atenas, todo el mundo es Grecia» (véase Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España,* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974[4], vol. I, pp. 147 y ss.). *(N. del T.)*

fe se reciben mejor y se rinden antes al acto de aprendizaje: «Lo que no se aprende de buena gana no se graba en la mente; sin embargo, lo que se escucha con amor y placer se fija con mayor firmeza en aquélla [...]» —continúa afirmando san Basilio[5].

El valor educativo de la música es ratificado, aunque con matices nuevos, por san Juan Crisóstomo —arzobispo de Constantinopla (siglo V)— en su *Exposición* del Salmo XLI. Para este santo padre de la Iglesia no es otro sino Dios quien ha otorgado a la música esa facultad que ampara al hombre en estado de apatía: Dios «ha mezclado melodía y profecía de manera que todos, regocijados por la modulación del canto, puedan fervorosamente dirigirse himnos sacros. El poder ligado a la música de endulzar el espíritu se extiende a otros usos aparte del religioso: hombres y mujeres, agricultores y marineros, procuran aliviar la fatiga que les produce su trabajo con un canto, ya que el espíritu soporta más fácilmente las asperezas y dificultades si escucha una melodía o un canto»[6].

El valor pedagógico de la música —no obstante cuanto acaba de citarse— va más allá de afirmar la oportunidad que se brinda de mezclar lo *utile dulci* *. La música posee en sí un significado religioso porque «está hecha de números» y, por tanto, de armonía, hasta el punto de poderse cantar incluso en el interior de uno, sin emitir sonidos, desde el instante en que cantamos vueltos hacia Dios; entonces, Dios puede «escuchar nuestros corazones y penetrar en el silencio de nuestros espíritus». El valor de la música no se ve alterado «ni cuando nos es desconocido el significado de las palabras» a las que la música acompaña, dado que el sonido se halla santificado por voluntad del espíritu antes de que lo fueran las palabras.

Este principio de la interioridad del canto sacro se retoma por otros Padres de la Iglesia. San Jerónimo (también del siglo IV), en su *Comentario* a la epístola de san Pablo a los efesios, afirma que «nosotros deberíamos cantar melodías con las que diéramos gracias al Señor, más con el corazón que con la voz»[7]. El trasfondo con el que se conecta con frecuencia tal idea es decididamente pitagórico; el canto silencioso en extremo puede aproximarse o identificarse de forma directa con la percepción de la armonía cósmica: «quien analiza la armonía del mundo y el orden y la concordia entre todas las criaturas —prosigue san Jerónimo— eleva un canto sacro». La división entre canto exterior y canto interior puede convertirse, asimismo, en un elemento que nos permitía distinguir entre canto pagano y nuevo canto cristiano. «Eleva cantos al Señor —añade san Jerónimo—, no con la voz sino con el corazón; no como acostumbran los trágicos, que ensucian la garganta con una dulce droga [...].» Estos principios que, a pesar del nuevo sustrato religioso

* Lo útil con lo dulce: máxima horaciana. *(N. del T.)*

sobre el que se apoyan, derivan, desde el punto de vista conceptual, de las doctrinas pitagóricas y neoplatónicas han de encontrar su sistematización más original, más coherente y menos fragmentaria en san Agustín.

2. *Música como* Scientia bene modulandi

San Agustín nos ha dejado uno de los más imponentes tratados medievales de argumento musical: *De Musica,* en seis libros; aunque, en realidad, sólo en el primero y en el último de cuantos libros se compone, pueden hallarse otra vez nociones de estética musical, mientras que los restantes pueden definirse, más bien, como un tratado de métrica. San Agustín articula todo su razonamiento en torno a la definición que desde entonces se haría célebre, situada ya en las primerísimas páginas de su tratado en forma de diálogo: «Musica est scientia bene modulandi» *. Esta definición gira, ante todo, alrededor del término «ciencia». Por encima de cualquier otra cosa, la música es una ciencia y, en este sentido, compromete nuestra razón más que pueda comprometer el instinto o los sentidos. San Agustín no excluye el hecho de que la música pueda generar placer en quien la escuche, si bien considera, en última instancia, tanto el placer auditivo como el instinto hacia la composición o hacia la interpretación, reprobables; la música se convertirá en una auténtica ciencia cuando se despoje de todos los elementos que no se acomodan a una racionalidad absoluta [8]. El placer no debe ser un fin en sí mismo, sino que debe acoplarse a la comprensión racional de la música, aunque esto será así siempre y cuando se mantenga un control sobre dicho placer: «es propio de un espíritu moderado aceptar, a veces, ese placer; mas dejarse prender por él, aunque sólo sea alguna vez, resulta torpe e indecoroso» [9].

Hay, por consiguiente, una jerarquía bien estructurada en cuanto a la ejercitación del arte musical. En el peldaño inferior se sitúa la música que se hace a un nivel puramente instintivo, como el canto del ruiseñor. En un peldaño un poco más elevado se hallan los tañedores de instrumentos, pues éstos «proceden conforme a un arte que han aprendido [de otros]», mientras que «en el ruiseñor no hay nada más que instinto» [10]. En el nivel de los tañedores de instrumentos la música es imitación, o sea imitación de los maestros que enseñan a aquéllos a tocar. Ahora bien, san Agustín rechaza categóricamente que el verdadero arte consista en la imitación; la imitación es patrimonio incluso de los seres privados de razón, como son los animales, y aunque «muchas artes se basen en la imitación», esto no quiere decir que el arte deba ser, «de por sí, imitación». En el sentido más exacto de la palabra, el arte —y

* La música es la ciencia de medir bien. *(N. del T.)*

con mayor razón, por tanto, la música—, en tanto que arte, es únicamente ciencia, no habiendo de compartir nada, en este caso, ni con los sentidos ni con la memoria, capacidades que poseen también los animales. Obviamente, la agilidad manual que caracteriza a los tañedores pertenece tan sólo al cuerpo, no al espíritu; por este motivo, el hecho de ser un buen ejecutante es totalmente independiente del hecho de poseer la ciencia de la música. Según la concepción agustiniana, herencia de la civilización helénica, se produce una colosal fractura entre el trabajo en cuanto ejercicio práctico de la música y la ciencia en cuanto conocimiento [teórico] de dicho ejercicio: los histriones «no saben nada de música»; el conocimiento de la música es *ciencia,* solamente, si es *bene modulandi* *.

Mas ¿qué significa *bene modulandi*? San Agustín hace uso incluso de los términos *bene movendi,* añadiendo, con el objeto de clarificarlos, que «se puede decir que se mueve bien cualquier cosa que dimana conforme a las leyes del número y respeta las proporciones propias a tiempos y a intervalos» [11]. El placer será entonces, posiblemente, una consecuencia del «flujo de correlaciones numéricas y de medidas temporales» [12]. De esta manera, la definición de música se vuelve más rica y puede integrarse en el concepto según el cual la música es «ciencia del movimiento bien regulado, del movimiento que se busca por el movimiento en sí».

* Difícilmente, ni las modernas teorías sobre *la racionalidad del arte,* ni (remontándonos hacia atrás, a modo de ejemplo) el intuitivismo bergsoniano, ni las corrientes decimonónicas de cuño positivista, ni el pensamiento postkantiano de cuño idealista de Friedrich Schiller, ni la actitud conciliadora entre el empirismo y el racionalismo de Gottfried Leibniz, ni la concepción «científica» del arte de Leonardo da Vinci, ni las de algunos más..., podrían conjugarse con la idea que del «artista», del músico (práctico), hacían gala san Agustín y otros autores posteriores de la cristiandad. Históricamente, el concepto de *arte* tiene su origen en la voz griega (mencionada ya, antes de ahora, por mí) τέχνη y en su equivalente latina *ars;* por ambas se entendía, en su más amplio sentido, la destreza adquirida mediante la práctica constante que se encaminaba al logro de un determinado fin. En cambio, el término *arte,* en su acepción más restringida, se aplica a aquellas actividades humanas que tienden a la consecución de unos objetivos de orden estético. Pues bien, en la actualidad por lo menos, la semántica del vocablo, en el último sentido al que nos estamos refiriendo, no implica solamente «técnica» y «sensibilidad», sino también «ciencia» —no sólo conocimiento empírico sino también causal—: un estudio *sistemático* de los procesos y de los procedimientos artísticos. En el artista deben entreverarse forzosamente el ámbito lúdico de su inteligencia y el no menos lúdico de sus sentimientos, si aspira a crear un producto intelectual —de verdadera calidad— de signo estético. Sin embargo, lamentablemente y a pesar de lo expuesto, el enorme peso que sobre la civilización occidental cristiana ha tenido, entre otras, la concepción aristotélica del arte musical (mucho más funesta por sus consecuencias de lo que, en primera instancia, pudiera atisbarse), así como la concepción neoplatónica agustiniana, ha conducido de modo inevitable a la depreciación patéticamente persistente de que ha sido víctima, sobre todo desde los puntos de vista sociológico y educativo, el «arte histriónico» (= música, drama y danza), principalmente en los países de cultura latina y de arragiada tradición católica (v. gr.: Italia, Francia, España), en contraposición a las posturas defendidas en los países no-latinos y protestantes (véanse capítulos sucesivos). *(N. del T.)*

A partir de este punto, se nos revela que el discurso de san Agustín se encamina fatalmente hacia una metafísica del número, por cuanto que la esencia más auténtica de la música no se investiga en otra cosa que en el número. La música adquiere dignidad científica y deviene objeto rigurosamente racional por cuanto que se reduce a número. El movimiento de los sonidos, tanto desde el punto de vista de los intervalos como desde el rítmico, deberá ceñirse a correlaciones numéricas simples *(rationabiles),* por ser éstas las únicas que la razón enjuiciará como buenas.

La antigua mística de los números de ascendencia pitagórica se funde, al encontrarse, con la nueva mística cristiana. No viene ahora al caso seguir a san Agustín en los intrincados razonamientos y en las sutiles disquisiciones y distinciones que hace entre los números y, por tanto, entre los movimientos *rationabiles* —es decir, aquellos «que tienen en común una medida»— y los *irrationabiles* —es decir, aquellos que carecen de tal medida» [13]—, así como tampoco en las sucesivas distinciones que hace entre los movimientos *rationabiles aequales* —más armónicos— y los *rationabiles inaequales* —menos armónicos—, etc. Algunos números asumen un carácter sagrado, el primero entre todos el 3, con una clara alusión a la Trinidad: en este número hay «una perfección verdadera y exacta, puesto que semejante número es un todo que contiene principio, medio y fin» [14].

El discurso sobre los números se retoma en el libro VI (y último), que representa el cenit de su estética musical; por ello, se mantendrá como uno de los pilares del pensamiento musical a lo largo del Medievo cristiano. San Agustín se ocupa, dentro de esta parte de su obra, del problema consistente en trazar una especie de jerarquía de números-sonidos en relación con el principio por el cual el alma no puede someterse jamás al cuerpo y el cuerpo se agita, solamente, si lo impele a ello un movimiento anímico. Por los motivos apuntados, el alma se manifiesta consciente y racional en su movimiento hacia el cuerpo; movimiento, como aquí se emplea, significa, ni más ni menos, número o relación mensurable. El movimiento consciente del alma no puede ser otra cosa que un movimiento ordenado. El número se halla en conexión con el alma, o sea con el mundo inmaterial e incorpóreo. Si la música es esencialmente movimiento ordenado y mensurable, es necesario concluir entonces —siguiendo el hilo del pensamiento agustiniano— que su origen se halla por completo en el interior y que, sólo de modo secundario, la música y, como consecuencia, los números devienen «sonantes». Toda la complicada argumentación de san Agustín tiende a demostrar que la música verdadera y natural no es más que «una operación del alma» [15]; en este último párrafo es donde la música en cuanto sonido puede encontrar una adecuada sistematización. Existe una jerarquía entre los sonidos que puede resumirse así: «en realidad, una cosa es producir un sonido, que es competencia de un cuerpo;

otra cosa es oír que es efecto de una impresión del alma sobre el cuerpo; otra cosa es crear ritmos más lentos o más rápidos; otra es que los recordemos; otra es expresar un parecer sobre todos estos fenómenos, sea aprobándolos, sea desaprobándolos, como por obra del derecho natural» [16]. Dentro de esta progresión, la última categoría, denominada por san Agustín mediante los términos *numeri judiciales,* representa el peldaño más elevado, aquel en el que la música se reconduce desde el exterior, desde la sensibilidad, hasta el peldaño supremo de la interiorización, hasta la facultad puramente racional del juicio. Todas las demás jerarquías inferiores soportan, pues, a los *numeri judiciales* y dependen de estos últimos para poder continuar existiendo. No obstante, estos *numeri judiciales* pueden subdividirse asimismo en dos subcategorías: los *sensuales* y los *rationales;* los primeros presiden la aprobación o desaprobación de los movimientos, agradables o desagradables, del alma, mientras que los segundos permiten juzgar acerca de si el placer resulta más o menos lícito y conveniente. Sólo dentro de estos últimos, el juicio reviste un carácter puramente racional y aparece como «un juicio más cuidadoso —por así decirlo— por parte de esos números en relación con ellos mismos» [17]. La capacidad de juicio de estos números se basa en el hecho de que el alma contiene ya en sí los modelos perfectos de tales números. Los números parten del alma, donde tienen su origen, no en los cuerpos; el alma tiende a la unidad, a la igualdad [18]. La belleza consiste en el reconocimiento de esta igualdad fundamentalmente eterna, fuera de la cual no hay sino belleza efímera. El número 1 sirve de fundamento a todos los números; la correlación 1:1 es el modelo eterno, divino, grabado en el alma por Dios. Sólo el amor a una belleza de clase inferior puede empujarnos a indagar en correlaciones cada vez más complicadas [19].

El problema clave de la estética agustiniana nace aquí: ¿qué grado de licitud se contiene en la belleza más común, en la representada por la variedad de sonidos, colores y formas? Si —para san Agustín— únicamente la unidad y la correlación en términos de igualdad son reflejos de la belleza, o sea de Dios, ¿hasta qué punto resulta entonces lícito «gozar» de las demás bellezas? En opinión del santo, en mayor o menor medida, la belleza de clase superior irradia su reflejo sobre todas las formas de belleza, incluso sobre las inferiores, motivo por el que el alma debe remontarse siempre hasta el modelo eterno de belleza e identificarlo allí donde se encuentre. «Considerados en sí mismos —afirma san Agustín—, los números no son inferiores a la razón por el hecho de que puedan contaminar el alma; también ellos encierran belleza; lo que realmente puede contaminar el alma es el amor a la belleza de clase inferior. Apreciando en este caso no sólo la igualdad (de la que ya se ha hablado suficientemente, en consonancia con el trabajo propuesto), sino también el nivel de belleza más bajo, el alma renuncia por sí misma a la con-

dición "superior" que le fuera propia [...].» [20] Toda belleza, consiguientemente, dispondrá de carta de ciudadanía mientras no nos convierta en sus víctimas: «[...] no excluyamos de la obra de la divina Providencia ninguno de los números creados por nuestra condición mortal, sean del tipo que sean (reflejo de nuestro castigo): también ellos encierran belleza. Sin embargo, no los amemos solamente porque nos complazcan, por el simple deleite que nos proporcionen» [21].

De esta manera, san Agustín no repudia el placer que la belleza depara, siempre y cuando se reconduzca hacia el juicio racional y se le conceptúe como una etapa, como un peldaño, del proceso ascético que culmina en la belleza eterna e incorpórea. Si la unidad es la belleza por excelencia, los demás números «pueden ser, seguramente, menos bellos, pero no hallarse por esto completamente carentes de belleza» [22]. La belleza y los números en los que ésta se plasma dentro de la música pueden ser, pues, tanto instrumento de condenación como instrumento de elevación y ascesis; dependerá de la actitud que adopte el alma en relación con aquéllos.

El dualismo descrito a nivel teórico en el tratado *De Musica* se vuelve a encontrar en *Las Confesiones;* ahora bien, en esta última obra se lo plantea, y lo sufre, como verdadero drama existencial. San Agustín se debate entre el peligro de hallarse preso en el torbellino del placer que conlleva la melodía, aun cuando se trate de una melodía sacra, y la consideración de que dicha melodía simboliza, aunque sea de forma sensible, el ardor de la fe y, en consecuencia, la verdad racional [23]. En *Las Confesiones* se expresa del modo expuesto, con acentos que revelan un auténtico drama existencial que se debate, dentro de una esfera interior, entre su natural e instintiva propensión a la fascinación provocada por los sonidos y las rémoras moralistas —que en él también existen— generadoras de una fuerte censura adversa a todo placer sensorial: «¡Cuántas lágrimas vertidas al escuchar los acentos de los *himnos* y *cánticos* que resonaban dulcemente dentro de tu iglesia! ¡Qué violenta conmoción!: tales acentos fluían por mis oídos y destilaban la verdad sobre mi corazón, al que movía a un cálido sentimiento de piedad —las lágrimas que aquéllos me hacían caer me eran buenas».

«Hacía mucho tiempo que la Iglesia milanesa había introducido esta práctica, consoladora y alentadora a la vez, de cantar como hermanos, voces y corazones al unísono, llenos de fervor [...]. Fue entonces cuando se comenzó a cantar himnos y salmos conforme al uso de las regiones de Oriente, con el fin de evitar que la actitud del pueblo se deteriorara por obra del aburrimiento y de la pesadumbre, conservándose la innovación acometida hasta el día de hoy e imitándose por parte de muchos fieles, más bien ya por parte de casi todas las comunidades que de tus fieles se asientan en los distintos lugares del orbe.» [24] A pesar de cuanto acabamos de citar, la aflicción interior se

torna aún más compleja por el hecho de que san Agustín se da perfecta cuenta de que no se trata de un problema exclusivamente personal, de un conflicto que haya de resolverse en el ámbito de su propia conciencia, desde el instante en que la música tiene una función determinada que cumplir como instrumento de oración. ¿Cómo no va a reconocer que el canto colectivo es un poderoso medio en orden a acercar a los creyentes a la oración y a la fe? En realidad, el drama permanecerá sin resolver en el plano existencial, lo que se aprecia claramente a través de otro pasaje perteneciente también a *Las Confesiones:* «Los placeres auditivos me han enredado y subyugado de modo más persistente que ningún otro; mas Tú, al fin, me has alejado y liberado de ellos. Rodeado de las melodías que vivifican tus palabras, si las canta una voz serena y educada confieso que todavía me relajo un poco, pero nunca hasta el punto de antes en que permanecía absorbido por ellas, de suerte que, en cuanto me lo propongo, adquiero conciencia de la situación. No obstante, para penetrar ellas en mi corazón al mismo tiempo que los conceptos que las animan, se me exige adoptar una actitud digna; en semejante estado, difícilmente presentaría la adecuada. Tal vez parezca que atribuyo a las melodías un respeto excesivo; con todo, considero que, cantadas de aquel modo, las santas palabras estimulan más nuestro espíritu que si no fueran cantadas así, hasta hacer sentir a éste una piedad más ardiente y más devota; toda la escala de sentimiento de que es capaz nuestra alma encuentra en la voz y en el canto el temperamento apropiado y —diría incluso— una misteriosa y excitante correspondencia. A menudo, me seduce el placer físico producido por los sentidos, a los que, sin embargo, no se les debería permitir resquebrajar nuestro espíritu; esto me ocurre cuando la sensación que acompaña a nuestro pensamiento no se resigna a quedar en segundo lugar, sino que, a pesar de estar en deuda con aquel que la ha acogido, intenta descaradamente ponerse por delante de él y gobernarlo. Es entonces cuando peco sin percatarme de ello, aunque después lo advierta».

«Otras veces, en cambio, soy demasiado cauto contra este posible engaño y peco por exceso de severidad, si bien esto es más raro que suceda. Entonces apartaría de mis oídos y de los de la Iglesia todas las melodías de las tiernas cantilenas con las que se acompañan habitualmente los salmos de David; en esos momentos me parece más seguro el sistema que —si no recuerdo mal— he oído con frecuencia atribuírselo al obispo Atanasio de Alejandría: éste hacía recitar los salmos al lector con unas flexiones de voz tan leves, que parecían hallarse más próximos de la declamación que del canto. Cuando me vuelve a la mente el recuerdo de las lágrimas que cantos eclesiásticos me arrancaban en los comienzos de mi reconquistada fe, y cuando pienso en la conmoción que aún hoy suscitan en mí, no el canto propiamente dicho, sino las palabras si se cantan con una voz nítida y con la modulación más conve-

niente, reconozco de nuevo la suma utilidad de aquella práctica. Así, pues, me siento indeciso entre el peligro que comporta el placer y la constatación de sus efectos saludables, inclinándome más bien, a pesar de no emitir una sentencia irrevocable, a aprobar el uso del canto dentro de la Iglesia, pues soy de la opinión de que el espíritu con una fe endeble accederá de mejor manera al sentimiento de devoción religiosa a través del deleite que sienta en sus oídos. Esto no obsta para que, cuando comprendo que me ha emocionado más el canto que las palabras que se cantaban, confiese que he cometido un pecado que habré de expiar, prefiriendo entonces no haber oído cantar nada.» [25]

Si el Agustín filósofo no muestra gran simpatía por la música ni por los que la interpretan, los cuales, «interrogados, bien sobre los ritmos empleados, bien sobre los intervalos de los sonidos agudos y graves, no se hallan en situación de responder» [26], el Agustín sensible al arte, abierto a la fascinación de la música y a la seducción del sonido y de la melodía, vacila frente al siguiente dilema: o aceptar el placer ambiguo y profundo de la música, olvidándose de las abstracciones de los teóricos y de la metafísica de los números, o renunciar radicalmente a dicho placer en favor de la pura plegaria, de la palabra despojada de todo ornamento. Este dualismo, que en san Agustín presenta a veces expresiones dramáticas, se mantendrá como una constante a lo largo de casi todo el pensamiento medieval: música como ciencia teorética, entendida a veces hasta como instrumento privilegiado de ascesis mística, y música como atracción sensual, como sonido corpóreo y como instrumento de perdición. En el fondo, en la raíz de esta dicotomía, de esta alternativa, hay dos concepciones estéticas diferentes: la idea de la música como ascesis nos remite a una estética pitagórica de los números; la de la música como sonido y objeto de placer sensible nos remite a una estética de la imitación con trasfondo aristotélico y a una concepción de la música como imitación de las pasiones. Ambas concepciones estéticas, propias de la Antigüedad griega, se irán entrelazando de modo variado y oponiéndose una a otra durante todo el Medievo cristiano e incluso más allá de éste.

3. *Boecio y la música* mundana

Si el tratado *De Musica* de san Agustín, prescindiendo de la parte estrictamente filosófica, así como de sus implicaciones estéticas y religiosas, es por lo concerniente al resto, sobre todo, un tratado de métrica, el *De institutione musica* de Boecio —obra de, aproximadamente, un siglo más tarde— es, sobre todo, un tratado de armonía parangonable a muchos otros tratados de la Antigüedad clásica. La inspiración de este último es más clarividentemente

pitagórica que la del tratado *De Musica* de san Agustín y posee una importancia fundamental, ya como fuente de conocimiento de las doctrinas griegas acerca de la armonía, ya por el influjo que ejerció sobre el pensamiento medieval en su totalidad. El punto de partida de Boecio es Platón con su doctrina ética de la música. La música —afirma Boecio dentro del libro I— es un hecho consustancial tanto a la naturaleza humana (*Musicam naturaliter nobis esse conjunctam, et mores vel honestare vel evertere* * —así titula el capítulo I de dicho libro—) como a la naturaleza de cualquier otro animal, por cuanto que todos los seres vivos poseen unas facultades perceptivas. El hombre, como animal que es, puede *sentir* la música; ahora bien, comprender la música significa conocer sus propiedades y relacionarlas con ella de forma racional. Desde este punto de vista, la música es ciencia e «implica tanto la especulación como la moralidad» [27]. A la naturaleza humana la ennoblece una melodía dulce y la exaspera una melodía bárbara; debido a esto, la música (Boecio sigue las líneas marcadas por *La República* de Platón) es un poderoso instrumento educativo y sus efectos, benéficos y maléficos, se explican en función de los modos que se usan; para opinar así, se apoya Boecio en las más antiguas leyendas pitagóricas sobre los efectos de la música e incluso en aquellas otras sobre los poderes de ésta en orden a curar determinadas enfermedades. Pero si la música es «parte de nuestra naturaleza hasta el punto de que, aunque lo quisiéramos, no podríamos prescindir de ella», por el contrario, «el intelecto debe encaminarse hacia el fin consistente en comprender con ayuda de la ciencia lo que es propio de la naturaleza. Así como al estudiar las cosas referentes a la vista el sabio no se contenta con recopilar colores y formas sin llegar a un estudio de sus propiedades, de la misma manera no debe uno contentarse con el deleite que nos procuran las melodías sin llegar a un conocimiento de las proporciones que se dan en las relaciones de unos sonidos con otros» [28]. Con estas frases concluye Boecio el capítulo I de su tratado; pero el tema de la superioridad de la razón sobre los sentidos volverá a salir más veces dentro del mismo, si bien, a diferencia de san Agustín, Boecio no justificará jamás la primacía de la primera en base a motivaciones de carácter religioso.

Boecio es, ciertamente, el heredero más fiel del pensamiento clásico y parece totalmente indiferente al significado y a las consecuencias religiosas de la nueva música. La famosa subdivisión de la música según tres géneros distintos —que tanta importancia mantuvo durante todo el Medievo e incluso en el Renacimiento— es también de derivación clásica y pitagórica y no cuenta con ninguna cuña de signo teológico. La subdivisión en tres músicas: la

* Por su naturaleza, la música es consustancial a nosotros, de tal modo que o bien ennoblece nuestras costumbres o bien las envilece. *(N. del T.)*

mundana, la humana y la de los instrumentos, nos remite, de hecho, a distinciones mucho más antiguas, siendo el sustrato conceptual sobre el que se articula dicha subdivisión el que sigue: la desvalorización del trabajo manual y de cuanto está bajo el imperio de nuestros sentidos y el privilegio que se le otorga a la razón pura y al ámbito de lo suprasensible. La música mundana —la primera por orden de preferencia para Boecio— no es otra que la música de las esferas, identificándose con el concepto de armonía en sentido amplio. La música mundana «se debe observar, especialmente, en aquellos fenómenos que se ven en el cielo, o en el conjunto de los elementos, o en la variedad de las estaciones. ¿Es posible que un organismo tan veloz se mueva con un movimiento tan oculto y tan silencioso?» [29]. El problema de Boecio —como lo era ya de los pitagóricos— se centra sobre el hecho de por qué los hombres no oyen semejante sonido. Sin embargo, Boecio no se preocupa excesivamente por esclarecer este punto, dado que, por las consecuencias que tiene, no es esencial. En realidad, el sonido de los astros es un concepto abstracto y, como tal, no tiene sentido ninguno preguntarse acerca de él y de por qué no se aprecia por parte de nuestro sentido auditivo; sino que, antes bien, el hecho de que no se pueda oír se erige posiblemente en índice de su perfección. La música mundana no la produce solamente el movimiento de los astros, sino también la sucesión de las estaciones y todos los movimientos cíclicos y ordenados de la naturaleza; por ello, dicho «sonido» se identifica, más bien, con el concepto de armonía, y el oírse o no se convierte en un factor del todo secundario, imputable, en cualquier caso, a la imperfección de la naturaleza humana, incapaz de aprehender plenamente la armonía cósmica [30].

La música mundana es la única verdadera, mientras que los otros tipos de música existen solamente como reflejo o en la medida en que participan o recuerdan la armonía del cosmos. De esta forma, la música humana refleja, a través de la unión armoniosa de las diferentes partes del alma y de la unión del alma con el cuerpo, la música de las esferas. La música humana se comprende mediante un acto de introspección —«todo aquel que se inmerge en sí mismo la entiende»—, no consistiendo más que en la armonía psicofísica que reina en el interior del hombre: «¿Qué cosa tan rara es la que enlaza entre sí las partes del alma, la cual —conforme complacía a Aristóteles— se configura de racionalidad y de irracionalidad? ¿Qué cosa es la que mezcla los elementos del cuerpo y contiene las partes de éste en una relación estable entre sí?» [31].

En cuanto a «la música de los instrumentos», Boecio no se alarga, liquidando el problema en pocas líneas: «la tercera música es la que se dice que consiste en la de ciertos instrumentos. Esta música se produce, bien mediante una tensión en el caso de las cuerdas, bien mediante el aire en el caso de

las tibias o de aquellos instrumentos que se accionan por obra del agua, bien mediante una percusión o golpeando en ciertos bronces cóncavos que producen diferentes tipos de sonidos» [32]. La valoración negativa que se hace de la música de los instrumentos aparece más clara a través de otro pasaje en el que Boecio se propone definir «lo que sea el músico». Como en todas las artes, en la música también existe la razón que concibe y proyecta con conocimiento de causa y la mano que ejecuta; no obstante, ambas actividades se coordinan en una única dirección: la mano no puede actuar si la razón no la dirige, mientras que la especulación intelectual es del todo independiente y autónoma con respecto a una posible realización práctica. «Es mucho más urgente e importante saber lo que uno hace que llevar a cabo lo que uno sabe, puesto que la habilidad del cuerpo sirve como lo haría un esclavo y, en cambio, la razón ordena casi como lo haría un señor [...] ¡Cuánto más elevada es la ciencia de la música por cuanto atañe al conocimiento teórico, si se la compara con la actuación práctica!» [33] Por este motivo, músico —afirma Boecio, siguiendo el rastro de la tradición platónica— no es tanto quien toca un instrumento como «el que ha adquirido la ciencia del canto asimilada racionalmente, sin experimentar la esclavitud de la práctica, con la guía de la especulación» [34].

A la luz de esta premisa, se pueden distinguir tres géneros por lo que respecta al arte de la música: el primer género se ejercita con los instrumentos; el segundo crea poesía; el tercero juzga la obra de los instrumentos y las poesías. El puesto más bajo, dentro de esta tripartición jerárquica, lo ocupa la actividad que resulta más comprometida con el trabajo manual, mientras que en el extremo opuesto se sitúa una actividad puramente intelectual, es decir, el ejercicio del juicio —como ya se había encontrado en san Agustín—: «los citaristas y los que rinden tributo a su arte mediante el órgano y otros instrumentos musicales se hallan lejos de comprender la ciencia musical, dado que desempeñan la función de siervos, como ya se ha dicho, y no aportan ningún elemento racional [...]. El segundo género, entre aquellos que se dedican a hacer música, es el de los poetas, quienes se arrastran hasta la poesía, no tanto por obra de la especulación y de la razón cuanto por obra de cierto instinto natural; debido a esto, dicho género debe separarse también de la música» [35]. Nos queda todavía el tercer género, el propio de aquel «que adquiere la habilidad de juzgar con el fin de poder examinar ritmos, cantilenas, la poesía en su conjunto; y puesto que este género se funda absolutamente sobre la razón y la especulación, es el que se le asigna a la música verdadera y exacta» [36].

Boecio, asignando incluso una neta supremacía a la razón y a la ciencia de la música con respecto a la práctica de ésta, y reconociendo con ello la falacia de los sentidos, no excluye, sin embargo, el papel desarrollado por estos últi-

mos; al contrario, los retiene en el punto de partida con el fin de formular una ciencia y un juicio sobre los sonidos. Boecio se remite a la posición de los pitagóricos y afirma: «Efectivamente, éstos no conceden capacidad alguna de juicio al oído; no obstante, algunos hechos no se indagan sino a través del oído» [37]. Si su investigación debe asumir el aspecto de tratado de armonía, y no sólo el de introducción a la filosofía de la música —como en el tratado de san Agustín—, no puede rechazar totalmente el sentido del oído; tan cierto es esto que Boecio define la ciencia armónica como «la facultad de investigar con el sentido y con la razón las diferencias entre los sonidos agudos y graves» [38]. De aquí que el oído se considere como un instrumento útil, aunque a menudo engañoso, al servicio de la razón siempre. Se diría que el sentido auditivo representa un poco como el primer peldaño de un conocimiento todavía confuso: «[...] el sentido descubre las cosas confusas y las próximas a la verdad, pero es con la razón con la que se afirma la integridad [...]. Por este motivo, no se debe conceder al sentido del oído todo el juicio, sino que también debe ponerse en acción la razón, que sostiene y refrena el sentido fácil para que no yerre; sobre la razón también se apoya el sentido débil y necesitado como si de un bastón se tratara [...]» [39]. El sentido reconoce «las diferencias producidas entre las voces», es decir, los intervalos; pero es la razón la que descubre las medidas que hay entre los intervalos. La supremacía de la razón no implica, por tanto, en Boecio, un rechazo total de los sentidos, sino el completo sometimiento de éstos a la razón.

4. La música como ciencia y como praxis virtuosa

El planteamiento típicamente pitagórico se encuentra de nuevo en otro teórico de la música y filósofo contemporáneo de Boecio: Casiodoro. Dentro de sus *Institutiones* hay una sección dedicada a la música; a ella retornan todos los temas y conceptos hallados antes dentro de la obra de Boecio, aun cuando el acento, en el caso de Casiodoro, cae de modo más insistente sobre el aspecto religioso de la música y sobre su valor ético. Casiodoro, adhiriéndose a los más antiguos principios pitagóricos, considera la música, esencialmente, como armonía y ritmo interiores; por este motivo, obedecer los mandamientos divinos significa realizar, por medio de las palabras y de las acciones, esta armonía superior: «si nosotros vivimos virtuosamente, nos hallamos, constantemente, sometidos a su disciplina [a la de la música]; mas, si nosotros incurrimos en injusticias, entonces nos quedamos sin música» [40]. De aquí que se pueda afirmar que «la música mantiene estrechos vínculos con la religión», y que, en conjunto, se puedan aceptar las muy difundidas definiciones medievales de la música como ciencia: «la ciencia de la música es la disciplina

que trata de los números en relación con cuanto se descubre en los sonidos» [41]. Vemos, pues, que el pitagorismo y la nueva religiosidad cristiana se concilian casi plenamente; el poder mágico de la música, las virtudes éticas y curativas de ésta, la capacidad con que cuenta para restituir tanto la salud física como la psíquica, se aceptan sin discusión por Casiodoro, quien echa mano tanto de las leyendas griegas como del patrimonio representado por el Antiguo Testamento, al recordar a David y a Saúl, dado que todo ello le parece acorde con las aspiraciones del cristianismo. El estudio de la música, «que eleva nuestros sentidos hasta las esferas celestes y depara placer a nuestros oídos por obra de la melodía, es de lo más útil y de lo más agradable». Casiodoro finaliza como sigue: «para resumir todo en pocas palabras, ninguna cosa de cuantas hay en el cielo o en la tierra, que se haya concluido conforme a los planes del Creador, puede ser ajena a dicha disciplina» [42].

Esta concepción de la música como ciencia de todas las ciencias, punto de convergencia de dos mundos: el ético y el intelectual, se encuentra también en otro pensador un poco más joven que Casiodoro: san Isidoro de Sevilla (muerto en el año 636). Dentro de sus *Etymologiarum sive originum libri XX* afirma que «sin música, ninguna disciplina puede ser perfecta, puesto que no puede existir nada sin ella. Se dice que el universo se mantiene unido gracias a determinadas armonías sonoras y que los propios cielos permanecen en rotación gracias a ciertas modulaciones armónicas» [43]. Esta consideración cosmológica de la música va unida, como de costumbre, a la exaltación de los poderes reconocidos a ésta: «la música conmueve y suscita emociones. Por otra parte, en los campos de batalla, el sonido de la trompa instiga a los combatientes [...]. La música calma los espíritus agitados, como se lee con relación a David, quien liberó del espíritu maligno a Saúl valiéndose del arte de la melodía [...]. Cada palabra pronunciada por nosotros, cada pulsación de nuestras venas, está en conexión, por obra de los ritmos musicales, con el poder de la armonía» [44].

Este grupo de teóricos de la música —desde san Agustín hasta san Isidoro de Sevilla— servirá un poco a modo de puente entre el mundo antiguo y el medieval; todos ellos hundieron profundamente sus raíces en la cultura del período clásico de la Antigüedad griega, aun cuando llegaron a presentir, más o menos conscientemente según de quien se tratara, las marcadas transformaciones, ya acontecidas o que estaban aún por acontecer, en el seno de la música: en su estructura técnica y en su función social.

4. *La Edad Media*

1. La relación con la musicología griega

El patrimonio acumulado, primero durante los períodos griego y alejandrino y después gracias a las aportaciones de los primeros pensadores cristianos —san Agustín, Boecio, san Isidoro, etc.—, representará a lo largo de muchos siglos un punto constante de referencia para los filósofos y los teóricos de la música hasta el advenimiento del Renacimiento, incluso más allá de éste. Tanto fue así que, si se echa una ojeada a las docenas de tratados sobre música escritos desde el Renacimiento carolingio * en adelante, no puede uno substraerse a la sensación de aburrimiento que genera la aparente uniformidad existente en los temas tratados, en las definiciones casi idénticas que calcan los unos de los otros, en los problemas que someten a debate y en las soluciones que ofrecen, cristalizadas siempre, al parecer, en los mismos esquemas. De modo particular, es Boecio quien aparece, más que nadie, como la deidad tutelar de la musicología medieval y la autoridad indiscutible a la que haya de referirse todo aquel que intente avalar las propias tesis. Por algo será, pues: se recurre al nombre de Boecio en todos los tratados musicales; especialmente, se repite hasta la saciedad su tripartición de la música en

* Dado que en el original en lengua italiana se emplean dos términos diferentes por el autor para referirse al Renacimiento carolingio y al Renacimiento por antonomasia —*Rinascita* y *Rinascimento,* respectivamente—, mientras que, por el contrario, en la lengua castellana hacemos uso del mismo vocablo con dos semánticas distintas, se advierte que, siempre que transcribimos, sin adjetivo detrás, la voz *Renacimiento,* aludimos al Renacimiento por excelencia: al de la Edad Moderna. *(N. del T.)*

mundana, humana e *instrumentialis.* Ahora bien, lo que en Boecio tiene un significado preciso y es el fundamento de una compleja y articulada filosofía cosmológica de la música se va perdiendo poco a poco, hasta convertirse en la repetición mecánica e insulsa de un esquema al que corresponde, sin embargo, con el transcurso de los siglos, una realidad teórica y estética cada vez más diferente de la representada por Boecio. A pesar de ello, la evolución del pensamiento musical durante el Medievo no se da en medio de violentos contrastes, de abiertas polémicas, entre posiciones contrarias; la evolución, bastante profunda por cierto, se produjo desde el siglo VIII hasta el Renacimiento, descubriéndose entre los pliegues de tanto discurso aparentemente monótono y uniforme. La dialéctica que se da entre las diferentes posiciones adoptadas se encuentra siempre ligeramente esbozada y es, a veces, difícilmente constatable, debido a hallarse, bien bajo esos esquemas repetidos de forma pasiva, bien entre los renglones de largas disquisiciones acerca de problemas que hoy parecen del todo irrelevantes. No obstante, mediante una lectura atenta que no nos induzca a engaño, a causa de la uniformidad que manifiesta, más aparente que real, se puede reconstruir un itinerario de pensamiento bastante complicado que refleja: de una parte, las profundísimas transformaciones que sufrió la música desde el canto protogregoriano hasta la polifonía y el *Ars Nova;* de otra, la nueva actitud especulativa que fue afirmándose lentamente hasta el Renacimiento.

Si la especulación sobre la música, al esquematizar las transformaciones acaecidas durante estos siglos, es desde el principio abstracta y porta los signos de una honda fisura entre un pensamiento teórico completamente desarraigado de cualquier realidad musical, por un lado, y pedantescas disquisiciones sobre cuestiones prácticas que hoy nos parecen de escaso interés, por otro; dicha especulación, sin embargo, se vuelve cada vez más concreta, más solidarizada con la situación históricamente real que vive la música, al aproximarse el Renacimiento. El interés por la posible relevancia religiosa de la música disminuye a la par que aumenta su progresiva mundanización y crece el interés en relación con los problemas reales de la composición y la interpretación; de este modo, se toma conciencia, cada vez más, de las diferencias existentes entre los diversos estilos musicales: entre el viejo y el nuevo, entre la tradición gregoriana y la nueva praxis polifónica, surgiendo entonces polémicas bien explícitas al respecto.

Los primeros teóricos medievales usan la terminología de los teóricos griegos y creen que exponen de nuevo las ideas y las teorías de los griegos, sobre todo en lo referente a las definiciones de los modos y al sistema de los tetracordos; en este sentido, Boecio es considerado una autoridad porque simboliza, exactamente, el puente que enlaza la Edad Antigua con la Edad Media, por ser el filósofo que recopiló y transmitió la sabiduría musical de

los griegos. Ciertamente, el mundo griego se vuelve a encontrar durante el Medievo, aunque filtrado a través de la óptica boeciana; de idéntica forma, también la tradición pitagórica se revisa conforme a la versión de Boecio, el *vir eruditissimus* * que «secundó las doctrinas de los más antiguos músicos» [1], según afirmaba, alrededor del año mil, el monje Germán el Encogido en sus *Opuscula Musicae*. La tradición pitagórica y, en general, la greco-helenística ** se revelan, principalmente, en la definición de la música como ciencia; ésta se halla repetida infinitas veces durante todo el Medievo, si bien con matices muy diversos, incluso cuando ya se había alejado completamente del significado originario. Alcuino, ministro de Carlomagno, es el primer tratadista que intenta hacer un esbozo de sistematización teórica de los ocho modos litúrgicos del canto llano; siguiendo las huellas de Boecio y de Pitágoras, traza un cuadro que contiene las más nobles disciplinas; la música tiene su puesto junto a las ciencias dentro de dicho cuadro, cuyo esquema es:

Filosofía
Ética Física Lógica

Aritmética, Música, Geometría, Astronomía, Astrología, Mecánica, Medicina

Alcuino define la música como la «disciplina que trata de los números que se descubren en los sonidos» [2]. Tanto él como los teóricos que le sucedieron estaban convencidos de que las escalas modales de su época reflejaban fielmente las griegas; es más: establecían la validez de los ocho modos medievales —cuatro auténticos y cuatro plagales (plagios, es decir, *obliqui seu laterales*, como dijera Alcuino)— sobre la autoridad que les inspiraban los escritores antiguos, en quienes creyeron hallar la explicación de aquéllos, aparte de justificaciones que se fundaban sobre consideraciones absolutamente extramusicales, o sea de carácter físico, astronómico y ético, con el fin de explicar el número ocho. No viene ahora al caso explicar el motivo por el cual los modos litúrgicos, realmente, no se correspondían del todo con los griegos: una serie de errores, de equívocos y de confusiones, perpetuados desde los tiempos de Boecio, se halla en la base de un fenómeno que interesa aquí, no tanto desde el punto de vista musicológico, sino más por sus consecuencias culturales. Semejante transformación de las estructuras musicales se insertaba en un proceso más vasto, mediante el cual el mundo medieval, apelando

* Varón muy erudito. *(N. del T.)*

** Entiéndase por *greco-helenística* la tradición correspondiente al período propiamente griego o helénico (hasta el Imperio de Alejandro Magno) y al alejandrino o helenístico (desde la aparición de los estados helenísticos con la muerte de Alejandro —y la consiguiente difusión de la civilización helénica por Oriente— en adelante). *(N. del T.)*

continuamente a los teóricos y filósofos del mundo antiguo y adoptando las terminologías musical y filosófica del lenguaje propio de aquéllos, modificó profundamente el entramado cultural con el que creía mantener lazos y construía poco a poco, quizás involuntariamente, un mundo que no tenía ya nada que ver —de no ser por su vacía envoltura exterior— con aquel otro mundo al que apelaba sin cesar. De la misma manera que en el plano musicológico los primeros teóricos medievales, al efectuar sus disquisiciones, entraron en contacto estrecho con los problemas derivados de las escalas modales fijadas por los griegos, también en el plano filosófico dichos teóricos se reafirmaron en los puntos más sólidos de la concepción musical de los antiguos: en conceptos tales como el de la música como ciencia y el de las leyes musicales como espejo de las del universo —causantes de la fractura radical que se diera entre teoría y práctica—; en las teorías sobre el *ethos* musical; etc.

2. *Los primeros teóricos del Renacimiento carolingio*

Los primeros teóricos de los siglos VIII y IX se hallan muy ligados a los principios, a menudo cristalizados en fórmulas, del mundo antiguo; principios, sobre todo, sometidos a reflexión por san Agustín y por Boecio a través de sus escritos. En el siglo IX, el monje benedictino francés Aureliano de Réomé (Aurelianus Reomensis), dentro de la primera parte de su tratado *Musicae disciplina,* ofrece una síntesis de los principios básicos de la concepción medieval de la música. Después de un elogio genérico de la música y de los poderes de ésta, ya que «la gran autoridad de los libros de los antiguos y de los santos afirma que la disciplina de la música no existe para ser despreciada» [3], define la música según la fórmula agustiniana: *Musica autem est scientia recta modulandi sono cantuque congrua* (la música es la ciencia de la modulación justa, conforme al sonido y al canto). Sin embargo, toda la explicación que se encerraba en el tratado *De Musica* de san Agustín, con el objetivo de ilustrar y dar un contenido preciso a la fórmula, se halla ausente del tratado de Aureliano. Asimismo, la tripartición de la música según el modelo de Boecio *(mundana, humana, quae quibusdam constat instrumentis)* se repite un poco mecánicamente por parte del monje benedictino. Por lo que respecta a la música *mundana,* se fía pasivamente de la tradición o del buen sentido con el fin de darnos una explicación de ella: «dicen los filósofos que el cielo gira. ¿Cómo puede ocurrir que una máquina tan veloz como el cielo se mueva de forma silenciosa?» [4]. En torno al misterioso hecho de que la música *mundana* no se perciba por nuestros oídos, la explicación que da es de carácter confiado: «aunque el sonido no llegue a nuestros oídos, sabemos que alguna modu-

lación armónica es inherente al cielo [...]» [5]. La relación entre el movimiento de los cielos, la música y los números, entre todos los cuales reina la *maximan concordiam,* se retoma de la tradición pitagórica, aunque sin hacerla objeto de una reflexión crítica; a las ya tradicionales relaciones * se añaden con frecuencia los órdenes angélicos **.

A la exposición de estos principios generales, que cuentan con un valor exclusivamente conceptual y no hacen referencias de ninguna clase a la realidad musical del momento, le sigue en los tratados medievales —como en el citado de Aureliano— la exposición minuciosa y pedantesca de la teoría de los modos, después de saltar de una a otra sin hacer uso de los nexos necesarios. El punto firme es la concepción genérica de la música *mundana,* así como de la *humana,* como ciencia de las proporciones. Remigio de Auxerre, monje benedictino también, afirma en el siglo IX que «toda música se compone de proporciones, o sea de consonancias» [6]. Esta especie de dogma indiscutible, según el cual la música está hecha de proporciones o de relaciones simples y perfectas, tiene un origen cosmológico y representa, quizás, el único vínculo posible entre la música *humana* y la *mundana.* Se trata, sin duda, de las mismas proporciones perfectas, no mejor explicadas, que regulan los movimientos de los planetas, en los que deberían descubrirse las correspondencias numéricas propias de los sonidos de la escala.

La belleza de tipo matemático-musical por la cual se rige el mundo, principio pitagórico-platónico, representa uno de los puntos cardinales de todo el pensamiento medieval: el fundamento del concepto, estrechamente musical, que conecta la idea de armonía con la de música. Se puede afirmar, de forma concreta, cuál sea uno de los motivos de tanta abstracción como hay, durante la Edad Media, en el ámbito del pensamiento estético-musicológico. La referencia a la teología, hecha por parte de todos los teóricos de la época, se traduce en el hecho de elaborar sistemas de escalas, teorías armónicas y, más tarde, teorías rítmicas que se justifican siempre en función de motivaciones filosófico-cosmológicas; de la misma manera que se justifican las órbitas de los planetas por obra de las escalas y los modos, también se justifican las posiciones y los movimientos de aquéllos por obra de las proporciones armónicas; a su vez, es frecuente, en relación con las cuestiones rítmicas, apelar a problemas teológicos manifiestos, ligados a menudo a la Trinidad. Hasta el año 1100, incluso más allá de esta fecha, debido a las razones aducidas, salvo escasas y significativas excepciones, se produce un alejamiento muy marcado entre la evolución real de la música —desde el canto gregoriano hasta los pri-

* De sentido cosmológico o metafísico (a las que se ha aludido tantas veces): entre el movimiento de los cielos, la música y los números. *(N. del T.)*

** Aspecto teológico de la música medieval. *(N. del T.)*

meros experimentos polifónicos— y las lucubraciones de los teóricos. Muy raramente, se afrontan planteamientos estéticos verdaderamente positivos, desarrollados a partir del mundo sonoro propiamente dicho; cuando tienen lugar aperturas de este género, improvisadas alrededor de un posible *placer* sensible que propician los sonidos de carácter melodioso, lo que a menudo ocurre es que se mezclan y se entrecruzan aquéllas con las más abstractas teorizaciones ya existentes.

3. Musica Enchiriadis *y la pedagogía musical*

En el sentido que se acaba de apuntar, es ejemplar el tratado del siglo X, atribuido por Gerbert al monje Hucbaldo de Saint-Amand, *Musica Enchiriadis* (sin embargo, hoy la crítica opina que lo escribió Odón de Cluny); sólo en parte, presenta conexiones con un racionalismo abstracto de origen pitagórico, mientras que un comentario de autor desconocido al mencionado texto, *Scholia Enchiriadis,* deja vislumbrar intereses y planteamientos decididamente más nuevos, a pesar del eclecticismo de que hace gala. Comparado con tratados pertenecientes a la época anterior, el *Musica Enchiriadis* aparece más vinculado a la preocupación de servir a una enseñanza práctica que a una instrucción teórica. El trasfondo pedagógico del texto emerge como si el objetivo didáctico fuera el más importante de todos; cuando se aborda la primera definición, a la pregunta del discípulo: «¿Qué es música?» —el tratado se halla escrito en forma de diálogo—, responde el maestro: «—La ciencia [que enseña] a cantar de modo exacto; el camino más sencillo para [alcanzar] la perfección en el canto. —¿De qué modo? —pregunta el discípulo. —De la misma manera que, al principio, el maestro explica las letras sobre una mesa, el músico dispone todos los sonidos de una melodía sobre su monocordio —responde el maestro» [7]. El propósito pedagógico, que comporta, como es natural, un mayor compromiso con los problemas de carácter práctico, se enlaza incluso con el problema de la utilización litúrgica de la música y, por supuesto, con el de la necesidad de instruir a los cantores. «La disciplina del arte musical —continúa escribiendo Odón— debe practicarse con gran asiduidad, sobre todo por quienes están encargados del servicio de Dios [...]. La lectura diligente fortalece nuestro espíritu [incitándolo] a la virtud, mientras que el canto regocija nuestra mente [empujándola] al servicio de Dios. Sucede, además, que, cuando admiramos con alegría la suavidad de la melodía terrena, nos apresuramos con ardor hacia aquella armonía propia de la patria celestial, que es tanto más suave cuanto más admiramos el cielo, tan sublime en comparación con la tierra.» [8] A través de estas frases, se insinúa una posible relación entre la música *mundana* y la música *humana;* la segun-

da deviene símbolo y expresión tangible de la primera, de forma que la pedagogía musical asume el papel de introducción, de vía de acceso a Dios, o, lo que es lo mismo, a aquella armonía superior que permanece como fundamento del cosmos, inaccesible al hombre en caso contrario. Este tema, desarrollado profusamente por los teóricos medievales, representó la única alternativa válida para solucionar la tradicional controversia que —arrancando de la Antigüedad y revistiéndose de un fuerte cariz moralista al retomarla la Iglesia— existió siempre en torno a la música y a los músicos.

Con ocasión del Concilio de Tours, en el año 813, la Iglesia se expresaba como sigue con respecto a la música: «Todo cuanto ejerza seducción sobre los oídos y los ojos, y pueda corromper el vigor del espíritu, debe ser puesto a distancia por los sacerdotes de Dios; por regla general, mimando el oído y el ojo, todos los vicios penetran en el alma [...]». También podrían citarse las deliberaciones a las que llegaron otros tantos concilios en siglos sucesivos, al objeto de demostrar la perenne hostilidad oficial que la Iglesia manifestó en sus enfrentamientos con la música, así como las insidias de las que aquélla hizo víctima a ésta. En el año 1528, el Concilio de Lens insistía aún en que «los histriones y los mimos no deben entrar en la Iglesia para tocar el tímpano, la guitarra o cualquier otro instrumento musical» [9].

A esta concepción con trasfondo moralista-intelectualista, de lejana ascendencia platónica, cuyas raíces se hunden en la controversia en torno al placer puramente sensible, se contrapone no sólo el uso que de la música se hace por parte de la Iglesia dentro de la práctica litúrgica, sino también las frecuentes alusiones que al placer del sonido, como hecho positivo y autónomo, se hacen dentro de los tratados musicales. En el tratado también citado del siglo X, *Scholia Enchiriadis,* al discípulo que repite la pregunta ritual: «¿Qué es música?», el maestro responde que es «la ciencia de la buena modulación», y que esto significa «ordenar la melodía con sonido suave» [10]; suavidad cuyo valor autónomo se reduce inmediatamente después, al afirmar que no se modulará convenientemente si uno se «sirve de la suavidad para cosas vanas» [11]. El concepto de suavidad aparece reiteradamente a lo largo de todo el tratado junto al de *dulzura;* de esta manera, al definir la sinfonía el maestro afirma que es «una cierta unión dulce de voces» [12].

Tal vez, el hecho más interesante y digno de registrarse sea que el autor de *Scholia Enchiriadis* intente encontrar un fundamento racional a la belleza sensible de la música: el número, que rige desde el interior las relaciones entre los sonidos, constituye la justificación y la explicación idónea de la dulzura y la suavidad de aquélla. «Todo cuanto sea *suave* dentro de una melodía deriva del número, que es el que mide la amplitud de las voces; todo cuanto los ritmos hagan deleitable, bien en las melodías, bien en los diferentes movimientos, deriva del número, únicamente [...].» [13] El número es incluso lo que

da consistencia y garantías a la música, en la constante lucha contra la destrucción y la acción del tiempo. El sonido, de por sí, pasa con rapidez; sin embargo, «el número permanece». Como continúa afirmando el mismo autor —y cita ahora *De Ordine* de san Agustín—, el número, por cuanto que es eterno, es divino, motivo por el que el discípulo puede llegar a la conclusión de que «no sólo la música, sino también las otras tres disciplinas (Matemática, Geometría y Astronomía), existen exclusivamente si se asientan sobre el número» [14] *.

Las definiciones anteriores de música *(bene modulandi scientia)* adquirirán, a partir de ahora, un significado más exacto; la suavidad de los sonidos, a su vez, se substraerá a un ámbito puramente hedonista y, por tanto, irracional. El concepto de armonía como «mezcolanza concorde de sonidos desiguales» y la definición de música como «teoría de la concordia» se hallan en la base de la concepción medieval de la música. La música se define asimismo por el autor de *Scholia Enchiriadis* como «la disciplina racional de los sonidos consonantes o disonantes según los números, en relación con lo que se encuentra en los propios sonidos» [15]. La idea de armonía se liga, indisolublemente, a la de música; ésta se convierte en el trámite mediante el cual la armonía cósmica se manifiesta al hombre, ya que también el espíritu humano dispone de una naturaleza armónica, es decir, racional. La inserción de la música entre «las disciplinas matemáticas» (Aritmética, Geometría y Astronomía) se justifica no sólo en función de una concepción abstracta de la música, que considera ésta únicamente como teoría, descartando todo su desarrollo práctico y sus consecuencias sonoras, sino también en función de la racionalidad implícita en las relaciones entre los sonidos, sin la que no existiría la armonía musical en su conjunto. Como continúa afirmando el autor de *Scholia Enchiriadis,* «el mismo sistema de medida que regula la consonancia de las voces obra sobre la naturaleza de los mortales, y las mismas proporciones numéricas que vuelven concordes los diversos sonidos son las que armonizan el alma con el cuerpo y crean la eterna armonía entre los elementos contrarios de todo el mundo» [16].

* Al hacer mención de «las otras tres disciplinas», está escrito, literalmente, Matemática (en singular) junto a Geometría, por lo que debe entenderse Aritmética; no obstante, se comprende el uso que de tal vocablo se haga entonces, así como que se abstraiga la Geometría del concepto de Matemática, dado que tradicionalmente se ha definido esta última como la ciencia del orden y de la cantidad. Es más: en otros tiempos, matemático era aquel que profesaba la Astrología, o sea el astrólogo; en este sentido, debe también advertirse que, en un primer estadio, dentro del Quadrivium medieval la que se inscribía con plena categoría científica era la Astrología, no la Astronomía propiamente dicha, aun cuando aquí, el parecer, se aluda a la Astronomía. *(N. del T.)*

4. Armonía musical y armonía celestial

Al tema de la armonía musical como reflejo de la armonía celestial se recurre muy a menudo en los tratados medievales; en ocasiones, sirve para propiciar una escisión insuperable entre la teoría y la práctica, entre la armonía propia de la *música mundana* y la pálida imagen que de dicha armonía se descubre en la *música humana,* todo lo cual no hace sino acentuar la abstracción dentro de la musicología de la época; otras veces, por el contrario, sirve para crear un determinado vínculo entre el hombre y el cosmos, vínculo que se expresa del modo más acertado a través de la música. Se formulan complicados paralelismos entre el movimiento de los planetas y las posiciones respectivas de éstos, por una parte, y las cuerdas de los instrumentos, las relaciones que entre ellas se dan y las notas de la escala, por otra. También dentro del siglo X, Reginón de Prüm afirma que «no se debe olvidar que las cuerdas de un instrumento son parangonables a las cuerdas que producen la música celestial» [17] y compara, seguidamente, cada sonido de la escala con cada uno de los planetas. No obstante, y a pesar de estos frágiles puentes lanzados entre la música *mundana* y la *humana,* la fisura vigente entre el plano teórico y el práctico se confirma continuamente, valiéndose para ello de la antigua tradición griega que teorizaba sobre el desprecio al trabajo manual. Ciertamente, como tal es catalogado el trabajo del músico en su calidad de ejecutante. Durante el Medievo, los ejecutantes son, casi en exclusiva, cantores de capilla, dado el escaso o nulo desarrollo de la música propiamente instrumental *. Los *cantores* y los *musici* encarnan, por tanto, dos categorías bien distintas, debido a las funciones que unos y otros desempeñan, cualitativamente diferentes **. A comienzos del siglo XI, Guido de Arezzo, en sus *Regulae Rythmicae,* define lapidariamente la diferencia existente entre quien sabe música y quien la hace: «Musicorum et cantorum magna est distantia, isti dicunt, illi sciunt quae componit musica. Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia» (Es inmensa la distancia que hay entre músicos y cantores; éstos cantan, aquéllos conocen cuanto constituye la música. Al que hace lo que no sabe se le puede definir como bestia) [18].

Esta frase, que se repite textualmente en numerosos tratados hasta el Renacimiento, manifiesta inequívocamente el desprecio del que se hace ob-

* Téngase presente que, dentro del concepto —más amplio— de música instrumental, se englobaba siempre, en las abundantes clasificaciones musicales de la Edad Media, el concepto —hoy específico— de música vocal (v. gr.: Hugo de San Víctor, Domingo Gundisalvo...). *(N. del T.)*

** Mediante los términos latinos *cantor* y *musicus* se definía entonces, respectivamente, al músico práctico y al teórico. Conviene también advertir que, durante mucho tiempo, el término *cantor* no describió tan sólo al ejecutante, sino incluso al compositor. *(N. del T.)*

jeto al *suonatore di musica* *, es decir, al ejecutante, por cuanto que éste ejercita una actividad eminentemente práctica. Por semejante motivo, la admiración del filósofo medieval se canaliza primordialmente hacia el teórico: músico es aquel que sabe de todo cuanto se relaciona con la música; justamente por esto es muy superior al ejecutante. Evidentemente, en las distintas disputas que la música fue provocando, hubo componentes culturales de carácter similar que contribuyeron a reforzar esta postura; en primer lugar, la tradición platónico-aristotélica, que sancionó la superioridad del teórico sobre el práctico, la del trabajo intelectual sobre el manual, por considerar este último indigno del hombre libre. Ahora bien, durante la Edad Media desempeñará un papel aún más importante el componente moralista, aunque sea de forma ambigua: por un lado, la música —se decía— suscita un placer sensible, razón por la que se la repudia en tanto que corruptora; por otro, la música tiene una utilidad desde el punto de vista litúrgico, razón por la que se la rehabilita a través de funciones religiosas en el seno de la Iglesia. Así, pues, al cantor se le desprecia por la actividad que realiza: de índole servil; sin embargo, se le perdona, debido a su importante e insustituible cometido. Esta actitud ambigua por cuanto se refiere a la música se descubre en muchos teóricos que, por una parte, aprecian la música como instrumento de elevación religiosa e intelectual, pero que, por otra, opinan que la profesión de músico priva a quien la ejerce de cualquier realce intelectual.

«En nuestros tiempos —afirma uno de los mayores teóricos medievales: Guido de Arezzo—, entre todos los hombres, los cantores de capilla son los hombres más necios.» [19] Es curiosa la razón que nos da Guido para la estima tan poco lisonjera en que tiene al cantor: los que forman parte de esta categoría, a diferencia de los demás oficios, tienen siempre necesidad de un maestro y deben dedicar al ejercicio de su arte un tiempo desproporcionado con relación a lo que deben aprender; «estos extraordinarios cantores y aprendices de cantores cantan todos los días durante cientos de años y no consiguen jamás cantar una antífona, ni siquiera breve, por sí solos, sin un maestro, perdiendo tanto tiempo en el canto como el que hubiera sido suficiente para conocer bien todos los libros sagrados y profanos» [20]. El riesgo que esto acarrea es que el ejercicio de la música, que debería ser sólo un medio para ayudarnos a alcanzar un fin más elevado, absorbe totalmente la actividad y la

* En el original en lengua italiana, el autor escribe, literalmente, *suonatore di musica*, términos que encierran, indudablemente, un significado ambivalente que contiene las dos modalidades de ejecución musical: la voz y la instrumental. Dado que en la lengua castellana se carece —en mi opinión— de términos que guarden una correspondencia semántica exacta con los utilizados por E. Fubini, debiendo emplearse *cantante* y *tañedor* a la par, he preferido transcribirlos tal como aparecen. *(N. del T.)*

energía del músico * en ese «necio esfuerzo»; de modo que «muchos monjes, y ésta es la cosa más peligrosa, abandonan los salmos, las lecturas sagradas, las vigilias nocturnas y demás obras piadosas» [21]. La posición que se adopta, dictada por preocupaciones con un trasfondo religioso más que estético, acabará por superarse finalmente, debido al interés, cada vez más inminente, que irán despertando los verdaderos problemas técnicos de la música con todas sus implicaciones de carácter didáctico.

5. *El nacimiento de la polifonía y los nuevos problemas de la teoría musical*

No debe olvidarse que es, precisamente, alrededor del año mil, cuando comienza a desarrollarse el embrión de la polifonía, a través de los primeros experimentos que se acometen; como consecuencia, los problemas del ritmo y de la grafía musical adquirirán, de manera improvisada, una importancia hasta entonces desconocida. Guido de Arezzo presta ya una atención diferente a dichos elementos técnicos, a los que ve preferentemente en su dimensión didáctica; con ello, comienza a emerger una conciencia acerca de la fisura —de la que se ha hablando antes— existente entre el plano teórico y el práctico. A pesar de que, en muchos pasajes de sus obras, Guido de Arezzo define con el apelativo poco encomiástico de «bestia» a los cantores que hacen cosas que no entienden, contraponiéndolos a los auténticos *musici,* es decir, a los teóricos, en ocasiones, no obstante, parece que casi llega a invertir los términos de la cuestión planteada: así, al concluir la *Epistola de ignoto cantu,* invita a quien desee efectivamente aprender música *(qui autem curiosus fuerit)* a leer su *Micrologus* y el libro *Enchiridion,* el tratado «más lúcido», de los que se aleja con el objetivo exclusivo de volver las materias de estudio más accesibles a los *parvulis;* sin embargo, no sigue a Boecio, «cuyos libros —llega a afirmar Guido— son útiles solamente a los filósofos, no a los cantores» [22]. Puede advertirse cierta sombra de desconfianza por parte de quien conoce la música a través de una experiencia directa, sombra que se proyecta sobre aquellos tratados, como los de Boecio, «útiles solamente a los filósofos», o lo que es igual, sobre las puras lucubraciones teóricas que no guardan conexión alguna con la realidad musical. Por algo será que Guido apela tanto a la práctica musical como a la importancia del factor didáctico, dentro de la *Epistola de ignoto cantu,* en la que formula su fácil sistema mnemotécnico con el fin de recordar la entonación exacta de cada nota [23].

* Entiéndase aquí por *músico* el cantor o músico práctico (no el *musicus* —en latín—, sino el *musicista* —en italiano—). *(N. del T.)*

Los tratados de Guido de Arezzo, en razón del interés creciente de los teóricos por los problemas didácticos, se transforman, en los siglos sucesivos, en un punto de referencia obligado. De la misma manera que se cita siempre a Boecio por lo que respecta a la subdivisión de la música en *mundana, humana* e *instrumentis,* también se citará de ahora en adelante a Guido para cuanto se relacione con cuestiones inherentes a la notación y a los nuevos procedimientos didácticos; por consiguiente, a Guido se le citará textualmente numerosísimas veces por lo que respecta a la distancia que separa al *musicus* del *cantor,* si bien, de hecho, el discurso de los teóricos se dirigirá cada vez más a los *cantores* —a pesar de que a éstos se les llame a menudo por los sobrenombres despectivos de *histriones* e *ioculatores*— y cada vez menos a los filósofos.

El fenómeno consistente en que la música se organice a partir de ahora de forma progresivamente más autónoma y más compleja, no sólo en cuanto a la práctica sino también en cuanto al pensamiento de los teóricos, lo demuestran las definiciones mejor articuladas que de esta «ciencia» se van a dar, alejadas ya de las fórmulas cristalizadas, tantas veces repetidas, de la música como *bene modulandi scientia.* Desde este punto de vista, el desarrollo de la polifonía y del contrapunto representará un acontecimiento de fundamental importancia, por constituirse en un fuerte estímulo para los teóricos en orden a una reflexión más profunda de éstos sobre los conceptos tradicionalmente aceptados hasta entonces: aquellos esquemas cristalizados que habían servido para definir, de modo simplista y abstracto, la naturaleza y la función de la música.

Por ejemplo, el abad Engelberto de Admont, en su tratado *De Musica,* escrito a comienzos del siglo XIV, define la música como la «ciencia que investiga y descubre el acuerdo y la consonancia, según proporciones armónicas, entre cosas contrarias y desiguales y cosas conjuntadas y próximas» [24]. Esta definición, que ratifica nuevamente la identidad entre música y armonía, refleja asimismo una preocupación muy concreta por parte del músico: la de deber afrontar el problema de la consonancia de un mayor número de sonidos, dentro del enredo contrapuntístico que supone un mayor número de melodías. La apelación insistente a Boecio, que se vuelve a hallar entre las páginas del *De Musica,* se trata tan sólo de un aparente homenaje que se rinde al antiguo musicólogo; Engelberto reconoce que, aunque haya tres tipos de música —*secundum Boezium*—, *mundana, humana* y *organica,* únicamente la última, la orgánica o producida por la voz humana y por los instrumentos, es la que nos interesa por poderla oír, hecho que nos permite que omitamos hablar de las restantes músicas. Abandonando rápidamente el discurso más o menos ritual en torno a tan tradicionales distinciones de carácter abstracto, define de nuevo la música pero, en esta ocasión, desde una perspectiva me-

nos *filosófica,* más concreta, como «la ciencia y la doctrina de dos especies diferentes de sonidos: los producidos por la voz humana y los producidos, de forma ingeniosa, por los instrumentos de los músicos» [25].

Otros teóricos contemporáneos de Engelberto se mueven sobre la misma línea de actuación, profundizando en los problemas técnicos de la música, la cual se configurará poco a poco, con el paso del tiempo, como disciplina autónoma. El importante tratado *Ars cantus mensurabilis* de Franco de Colonia, de finales del siglo XIII, testimonia tal actitud y se centra sobre los problemas del contrapunto y de la música *mensural.* En este tratado no se tocan siquiera los problemas que atañen a la definición y a la subdivisión de los distintos tipos de música, así como tampoco se hace frente a cuestión alguna de orden general o filosófico con respecto a la música. Nada más abrirse el tratado, que no cuenta con los preámbulos que solían ser rituales, se penetra inmediatamente en el fondo del asunto: la música *mensural,* o sea el problema del ritmo que, con la práctica polifónica y una articulación melódica más compleja que antes, se imponía con la mayor urgencia. «Dado que los filósofos —afirma Franco de Colonia— ya han tratado suficientemente del canto llano, bien desde el punto de vista teórico —en particular, Boecio—, bien desde el punto de vista práctico —en particular, Guido— [...], tratemos ahora de la música mensural» [26]; establecido esto, define la música mensural como «melodía medida mediante intervalos largos y breves [...]. Medida es una cualidad que indica la longitud y la brevedad de cualquier melodía mensurable. Digo mensurable por cuanto que, en el canto llano, tal medida no se hace presente [...]. El tiempo es la medida de los sonidos que poseen emisión; asimismo, en el extremo opuesto, la inexistencia de sonidos se llama pausa [...]» [27]. De aquí deriva la definición del discanto como «combinación consonante de diversas melodías unidas, constituidas por sonidos largos, breves y aún más breves [...]» [28]. Todos los problemas afrontados por Franco dentro de su denso tratado se infieren, con exactitud y coherencia, de estas precisas definiciones, con las que se dirige, realmente, a músicos, a compositores y a ejecutantes, no a filósofos. Esta postura, mucho más empírica en relación con la música que las precedentes, haciendo gala de un mayor realismo, se abrirá camino entre muchas resistencias, debidas sobre todo a la persistencia de fórmulas vacías y de citas estereotipadas de antiguos teóricos, principalmente de Boecio, que se traían a colación fuera de su auténtico contexto. Así, pues, los términos desde los que ahora se abordará el problema se verán modificados, a pesar de que persevere el lenguaje tradicional. La supremacía de la teoría sobre la práctica, así como la supremacía paralela de la música *mundana* sobre la música *instrumentis,* se transformará en la superioridad de la razón, y del mayor crédito que a ésta se le otorgue, sobre los sentidos.

Para Jerónimo de Moravia, teórico del siglo XIII, autor de un *Tractatus de Musica,* la relación entre teoría y práctica se deduce de la relación entre razón y sentidos, entendiéndose como una relación de dependencia; los sentidos vienen en nuestra ayuda solamente si la razón los ilumina: «por este motivo, la ciencia de la música es superior como conocimiento racional que como operación práctica, en el sentido de que la mente supera al cuerpo» [29]. Las definiciones de música, formuladas como de costumbre al comienzo del tratado, reflejan una mayor concreción, aunque Jerónimo de Moravia, conforme a un procedimiento típicamente medieval, establezca definiciones basándose en la autoridad de los teóricos que le antecedieron y a los que cita textualmente, en primer lugar a Boecio; este planteamiento conduce, como resultado, a la acumulación de un conjunto de citas y definiciones gracias al cual la música acaba por decantarse como ciencia, pero como ciencia de los sonidos percibidos por los sentidos y no como ciencia de los sonidos producidos por el movimiento de los astros.

6. *La crisis de la teología musical*

Se consideraría prolijo continuar enumerando los múltiples tratados medievales sobre música pertenecientes al siglo XIII, por ofrecer escaso interés tanto desde el punto de vista estético como desde el filosófico. Es característica común a todos ellos el reducido interés que alcanza la dimensión especulativa y filosófica del fenómeno musical, que, sin embargo, tanto atractivo presentaba para los primeros teóricos medievales; en cambio, prestan una mayor atención a los problemas reales que suscita la nueva práctica polifónica. Nos hallamos, pues, frente a la premisa que conllevará la decadencia progresiva de la concepción teológico-cosmológica de la música y el nacimiento, por el contrario, de una verdadera y acertada estética musical.

Las antiguas fórmulas de subdivisión de la música, repetidas tantas veces desde Boecio en adelante, comienzan a sustituirse por nuevas subdivisiones implícitas a la auténtica música. Es significativa, por ejemplo, la subdivisión que lleva a cabo Juan de Garlandia, teórico del siglo XIII también, quien, en su tratado *Introductio musicae,* divide la música en tres partes: la llana, la mensural y la instrumental [30]. Esta división no viene dictada ya por exigencias especulativas sino por exigencias históricas y técnicas: «La música llana es la divulgada, por vez primera, por el beato Gregorio en honor de Dios y de la madre gloriosísima de Dios; acto seguido, fue corregida, ordenada y compuesta de nuevo por el monje Guido. La música mensural es la producida conforme a unas proporciones y a una medida exactas; se la puede medir convenientemente siempre que se efectúe una correcta observación de unas y

otras. La música instrumental es la que se produce por medio de instrumentos, como ya dijo el salmista David» [31].

Abandonada toda preocupación metafísica, la tarea del teórico deviene propiamente musicológica y el debate se desvía, como consecuencia, hacia los terrenos histórico y estético. A partir de ahora, se abre un camino en orden a una consideración de la música que podríamos definir como *estética,* aun cuando este término se deba usar con mucha cautela con el fin de no incurrir en equívocos. De un modo u otro, lo que es evidente es que, durante el siglo XIV, comienzan a hacer sus primeras apariciones, aunque sea tímidamente, conceptualizaciones acerca de la *belleza* de la música en tanto que hecho autónomo, belleza que encuentra su única justificación en sí misma: en la belleza pura que los sonidos contienen.

Este nuevo enfoque, nuevo al menos para la Edad Media, aflora a la vez que la tendencia que se centra en la recuperación de una doctrina muy antigua, la de los efectos de la música sobre el espíritu humano, al objeto de esbozar una especie de psicología de la música. Este interés por aspectos musicales cuyo trasfondo es de índole estético-psicológica se puede descubrir no sólo en algunos teóricos, sino también en aquellos poetas y demás escritores cuya actividad se entrelaza íntimamente con la de los músicos. A comienzos del siglo XIV, Marchetto de Padua, en su tratado *Lucidarium,* dedicado al canto llano, dentro del capítulo titulado «Acerca de la belleza de la música» hace la siguiente afirmación: «La música es la más bella de todas las artes [...] de su nobleza participa todo cuanto tiene vida y cuanto no la tiene [...]. Ciertamente, no hay nada en mayor consonancia con el hombre que dejarse relajar por los modos dulces y que entrar en tensión por los modos contrarios a ésos. Asimismo, tampoco hay edad humana en la que no se experimente deleite ante una dulce melodía» [32].

El criterio del que se dispone para enjuiciar la belleza es siempre el mismo, es decir, la realización de la armonía; a pesar de ser así, hay algo que ha cambiado: es el concepto en sí de armonía, el cual, desde la categoría metafísico-matemática, tiende a laicizarse y a asumir un colorido más terrenal, con proyecciones psicológicas. «Entre todas las plantas, la música es la que provoca mayor admiración —afirma Marchetto—; sus ramas poseen bellas proporciones, acordes con los números; las consonancias son como sus flores, y las dulces armonías, sus frutos [...].» [33] De esta manera, la controversia que se sucedía de los enfrentamientos con la sensibilidad auditiva, aunque persista, se volverá menos marcada y, en cualquier caso, no se pondrá ya en duda su necesidad; la razón deberá integrar el sentido del oído por cuanto que este último «puede errar», mas lo que no entra ya en discusión es la imprescindible utilidad de dicho sentido, puesto que la música es efectivamente ciencia, pero ciencia de los sonidos.

La dimensión subjetiva está presente, con frecuencia, en las disquisiciones de Marchetto; esto se hace particularmente evidente en las definiciones de consonancia y disonancia, formuladas ambas no en términos numéricos sino psicológicos, es decir, en términos de placer y displacer en relación con el oído. Aun cuando Marchetto siga recurriendo a nombres como los de Boecio, Isidoro y Guido, su pensamiento se asienta sobre un terreno bien diferente de aquel sobre el que lo hicieran los anteriores teóricos. Todavía continúa siendo significativo el clásico tema de la oposición entre el *musicus* y el *cantor* que ya planteara Guido de forma notable y que se mantiene con rangos de proverbial; Marchetto, al meditar sobre este argumento, afirma, con un espíritu muy distinto del de Guido, que *musicus* y *cantor* se hallan en relación de dependencia, en el sentido de que el primero ordena y el segundo ejecuta las órdenes recibidas, del mismo modo que «el juez manda al heraldo», siendo el cantor un poco «como el instrumento en las manos de su artífice» [34]. Si, por el motivo aducido, el *cantor* es dependiente del *musicus,* asimismo aquél es necesario a éste y no se le define ya como «bestia»; Marchetto, en vez de hacer aún más palpable la distancia inmensa que había entre ambos, como hizo Guido, lo que hace palpable son la relación y la interdependencia existentes entre uno y otro.

El monje inglés Simón Tunstede, contemporáneo de Marchetto y presunto autor del tratado *Quatuor principalia musicae,* es otro caso típico de cómo la perspectiva metafísica —que partiera, pasiva y acríticamente, de la tradición boeciana— se mezcla de forma híbrida con las nuevas ideas que brotan todavía con timidez, privadas de una sólida urdimbre conceptual. El monje inglés parece apoyarse realmente en todos los tópicos de la tratadística medieval: la música como ciencia, la distancia entre el *musicus* y el *cantor,* la división boeciana de las tres músicas, el valor superior de la especulación al de la práctica, etc. No obstante, toda esta construcción especulativa parece disolverse, de modo inconsciente, cuando Tunstede se pregunta si no existiría ya la música antes de que el hombre inventara tal ciencia; entonces responde, cándidamente, que la música habría de existir, porque «los hombres se sirven con naturalidad de los cantos [...] y, a pesar de ser del todo inexpertos en materia de arte, unían, sin embargo, sus voces con admirable suavidad» [35]. Se apresura incluso a añadir que, «como dice el beato Jerónimo, es tan deshonesto por parte de los cantores que no conozcan la música como que ignoren las letras» [36]. La concesión que hace es importante, y el planteamiento más o menos rousseauniano acerca de una humanidad ignorante de la ciencia musical, pero que canta con suavidad, se ratifica tímidamente por el teórico inglés, quien sostiene que la música «forma parte de la naturaleza del hombre [...]; en cualquier época aquélla ha contado con tanta difusión, que niños, jóvenes, viejos y mujeres se han regocijado en compañía gracias al placer natu-

ral [que les han reportado] las dulces melodías» [37]. De esto deduce que «parece que está claro que la música se halla tan estrechamente vinculada a la naturaleza humana que, aunque lo pretendiéramos, no podríamos subsistir sin ella» [38]. Estas afirmaciones, desligadas totalmente del contexto más usual, así como del andamiaje teórico tan tradicional, de que hace gala el tratado, tienen, no obstante, su importancia y dejan entrever, aunque sea confusamente, puntos de luz de un pensamiento musical nuevo, que encontrará lentamente el modo de explicar la música durante los siglos sucesivos.

5. *El debate en torno al* Ars Nova

1. La bula de Juan XXII

Al trazar un boceto histórico del pensamiento musical de la Edad Media, no podemos olvidarnos de algunos acontecimientos sobresalientes de la historia de la música que representaron puntos obligados de referencia a la hora de emprenderse el debate de cuño teórico. Durante el siglo XIV, el *Ars Nova* no supuso tan sólo el advenimiento de un nuevo estilo musical, sino el de una completa y absoluta revolución que cambió profundamente la imagen de toda la cultura musical de su tiempo. Las polémicas surgidas entre los defensores del *Ars Antiqua* y los del *Ars Nova* —esto es, la postura adoptada por la Iglesia y el fermento provocado por las novedades técnicas, estilísticas y culturales que la nueva música trajo consigo— entrañaron un fuerte estímulo para que los teóricos y los filósofos de la música revisaran las posiciones en las que hasta entonces se habían mantenido inamovibles. Puede decirse que fue durante tal período, justamente, cuando nacieron las primeras polémicas, dentro del mundo de los teóricos, con verdadero trasfondo estético, y cuando comenzaron a entreverse, con cierta claridad, las diversas posiciones asumidas por unos o por otros.

La famosa bula del año 1322, con la que el papa Juan XXII condena tanto el *Ars Nova* como las tendencias modernistas en materia de música, es probablemente uno de los documentos más significativos de la época, testimonio del conflicto que se origina no sólo entre dos poéticas o estilos diferentes, sino entre dos modos distintos de concebir la música. «Ciertos discípulos de una nueva escuela —afirma Juan XXII—, poniendo todo su empeño en *medir* el

tiempo, intentan expresar mediante nuevas notas aires inventados sólo por ellos, con menoscabo de los antiguos cantos, que ellos sustituyen por otros compuestos a base de breves y semibreves y de notas casi inasibles. Ellos interrumpen las melodías, las vuelven afeminadas debido al uso del discanto, las inundan a veces de un canto dado o de vulgares motetes, de forma que, frecuentemente, manifiestan su desprecio a los principios por los que se rigen el *Antifonario* y el *Gradual,* al ignorar los fundamentos sobre los que éstos se asientan y al mezclar unos tonos con otros sin discernirlos. La multitud de notas [que ellos emplean] anula los sencillos y equilibrados razonamientos por medio de los cuales, dentro del canto llano, se distinguen unas notas de otras. Corren y no se detienen jamás; embriagan los oídos y no se preocupan de los espíritus; imitan mediante gestos lo que cantan o tocan, de modo que [hacen que] uno se olvide de la devoción que se pretendía [conseguir] y que uno aprenda la relajación de costumbres que debía haberse evitado.» Este notable documento deja traslucir el tradicional recelo que la Iglesia ha mostrado siempre que se ha enfrentado con la música, acompañado del intenso sustrato de signo moralista que semejante actitud ha conllevado; aunque también emergen de la bula papal factores de orden estrictamente estético. La contraposición entre música antigua y música moderna revela, en el fondo, dos posturas diferentes con relación a la música: aquellas que se perfilan más nítidamente en ese extraño defensor del *Ars Antiqua* [el papa Juan XXII] y en los teóricos de *Ars Nova.* En la bula entran en colisión los antiguos valores de la sencillez y la claridad contra el galimatías, la complicación y la novedad gratuita, elementos unos y otros propios de todos los tiempos y de la eterna polémica entre pasado y presente, entre tradición y renovación; entran asimismo en pugna una concepción de la música que pone ésta al servicio de otra cosa al margen de la música, por estimarla como instrumento de edificación religiosa, y una concepción de la música como fin en sí misma, autosuficiente y autónoma por cuanto se refiere a su valor puramente auditivo. La música moderna «embriaga los oídos», es decir, persigue un objetivo extraño al que le asignara la más antigua poética, que concibió la música no como instrumento de placer, sino de ayuda para elevarse hasta Dios y volver más eficaz la plegaria. A partir de ahora, la polémica se establece, no ya en términos ambiguos sino inequívocos, entre quien sostiene una concepción autónoma de la música y quien sostiene una concepción heterónoma de ésta. La batalla que se entabla no será corta ni sencilla, pero enriquecerá, gracias a sus complejos planteamientos, el debate que en torno a la música se sucederá durante varios lustros. Las *razones* de la música devienen, poco a poco, más prepotentes y tienden a afirmarse prescindiendo, de forma cada vez más abierta, de motivaciones y justificaciones de tipo teológico, cosmológico y moralista; no obstante, los defensores de la antigua concepción de la música sobrevivirán durante largo tiempo todavía, al ob-

jeto de defender hasta el extremo sus propias razones, ligadas a menudo no sólo a opciones teóricas de carácter abstracto sino al control práctico de un vasto sector de la vida colectiva tendente a evadirse del campo de acción de la Iglesia, con la finalidad de organizarse autónomamente.

2. *Johannes de Muris y Jacobo de Lieja: la polémica sobre la nueva música*

Los últimos puntos de la polémica que se perfila mordazmente dentro de la bula papal se descubren también, aunque mucho más difuminados, en los tratados de los partidarios del *Ars Nova,* como es el caso del tratado de Johannes de Muris; para este teórico francés, amigo de Philippe de Vitry, nacido en Normandía en los albores del siglo XIV, la música es un arte que une, como dijera Horacio, *utile dulci.* Sin embargo, el acento parece que recaiga más sobre *dulci* que sobre *utile:* «La música es, entre todas las artes, la más dulce, porque ninguna procura tanto placer en tiempo tan breve» [1]. Con respecto a la utilidad, Johannes de Muris se acoge a la tradición greco-alejandrina; según ésta, la música «es una medicina que opera sorprendentemente, curando las enfermedades, sobre todo las producidas por la melancolía y por la tristeza [...]. Además, la música anima a los caminantes y acobarda y ahuyenta a los ladrones. Da valor en la batalla a los que tienen miedo y reúne a los dispersados y a los vencidos. Como se lee en Pitágoras, los lujuriosos se reconducen hacia la continencia, pues hay melodías que alejan de la lujuria mientras que otras inducen a ésta [...]» [2].

Este cuadro de maravillas engendradas por el arte de los sonidos se concluye por parte de este autor apelando nuevamente a los valores del placer en mayor medida que a los de la utilidad, o mejor aún, afirmando que la utilidad superior de la música consiste, precisamente, en el placer y en la dulzura que conlleva: «No hay nada de extraño en que el hombre, que es un animal racional, experimente placer con la música, desde el instante en que los rebaños de cuadrúpedos, algunas especies de pájaros y ciertos peces se calman, al parecer, gracias al placer [que les procura] la música» [3]. Estas aperturas de talante naturalista, que semejan, más o menos, cortes desgarrados en el seno de las abstracciones especulativas de tanto teórico anterior, e incluso contemporáneo, a Muris, se ajustan a intereses eminentemente técnicos que comporta la práctica del *Ars Nova* y de las nuevas experimentaciones de éste dentro del terreno de la música *mensural,* con los complejos problemas rítmicos aportados por las nuevas formas polifónicas.

Una de las disputas de carácter técnico que más apasionó a los teóricos del *Trecento* y también, por consiguiente, a Muris fue la cuestión de si eran

preferibles los tiempos binarios o los ternarios. Resulta singular que Johannes de Muris se deje atrapar por una consideración especulativa que no es esencialmente musical, con el fin de defender la elección que efectúa en pro de los tiempos ternarios. En este sentido afirma: «El hecho de que toda perfección se halle en el número 3 se puede recabar de muchas observaciones: Dios, que es lo más perfecto, posee una única sustancia y tres personas [...]. Entre los cuerpos celestes, se encuentran los objetos que se mueven, los que son movidos [por otros] y el tiempo. Tres son los atributos de las estrellas: calor, luz y esplendor [...]. Así, pues, desde el momento en que el número 3 está en todas partes presente de una manera u otra, no puede subsistir duda alguna acerca de su perfección. Y viceversa: el número 2, dada su vecindad con respecto al 3, es, en consecuencia, imperfecto» [4].

El tema de la Trinidad, como origen de la perfección del número 3 y, por tanto, de los ritmos ternarios, es común a muchos teóricos; también lo trata Jacobo de Lieja, contemporáneo y adversario de Johannes de Muris. Contenida en la colección de Coussemaker, la gran obra enciclopédica *Speculum musicae* del teórico de Lieja se adjudicaba, sorprendentemente, a Johannes de Muris, hasta que recientemente se reparó en que consistía, en realidad, en un violento ataque al propio Muris y a todos los teóricos del *Ars Nova.* Incluso un lector desprevenido, que discurra un poco sobre los títulos de los capítulos del *Speculum musicae,* puede advertir con facilidad que se trata de una polémica directa contra la nueva música, en defensa de la tradición y de los músicos pertenecientes a otras generaciones.

El interés de esta obra —como se dijera en relación con la bula del papa Juan XXII— estriba, ni más ni menos, en el sustrato polémico del que surge, gracias al cual, como a contraluz, emergen las razones y las aspiraciones del adversario, quizás con más claridad que a través de los textos de los auténticos partidarios del *Ars Nova.* Las argumentaciones que trae a colación Jacobo de Lieja, con el fin de defender la música de los tiempos de los santos Padres de la Iglesia, no son demasiado peregrinas; no hace sino aducir las razones que aduciría todo conservador, tales como el temor por abandonar la vieja vía y adoptar la nueva, el miedo a las novedades, el sentido inoportuno que ve en alejarse de la vía trazada por los santos Padres, sobre todo ahora que están muertos y que «no pueden ya defenderse» (!), etc. A pesar de todo, en medio de razones más bien triviales, se expresan objeciones que afectan al contenido musical del nuevo estilo comparándolo con el viejo: «A algunos les parecerá —afirma Jacobo de Lieja— más perfecto el arte moderno que el antiguo, puesto que este último es más refinado y más difícil *; más refinado

* Debe de haber un error, en el texto original de la edición en lengua italiana, donde dice: «[...] perché quest'ultima [arte, en singular, es femenino en italiano] e più raffinata e più difficile». En

(subtilior) *, ya que se extiende en demasía y añade muchas cosas al antiguo [arte]. Refinado es, asimismo, lo que es más penetrante y abarca más cosas. Que sea más difícil se puede constatar a través de las formas de cantar y de dividir el ritmo que los modernos [emplean] en sus obras. Sin embargo, otros prefieren lo contrario, debido a que el arte es tanto más perfecto [...]. Así, pues, el nuevo arte, como parece evidente, se sirve de numerosas y variadas imperfecciones en las notas, en los modos, en los ritmos y en los tiempos [...]. Si el nuevo arte se limitara a hablar especulativamente de dichas imperfecciones, sería insoportable; mas no es así dado que tales imperfecciones se extienden incluso a la práctica. Verdaderamente, el refinamiento no implica la perfección [...] ni tampoco la dificultad; la sencillez es más perfecta» [5]. Queda claro, por este pasaje, que para el autor del *Speculum musicae* sólo la tradición es garantía de valor estético, mientras que todo lo que se aparta de los *fundamentos*, o sea de los cánones del pasado, compromete ese valor.

Otros pasajes dilucidan aún más los motivos por los que se condena a los modernos, es decir, a los músicos del *Ars Nova*. En definitiva, *difficilior* y *subtilior* no se refieren a una música más difícil y más compleja, sino a una música que se vuelve así al buscar su valor autónomo. En la medida en que se aleja de la «perfección» —de aquellos cánones de sencillez o elementalidad que habían representado, durante muchos siglos, el fundamento para que se la utilizara como instrumento al servicio de la Iglesia y de la liturgia—, la música pierde su validez.

La protesta contra el *Ars Nova* no es simplemente una protesta de los partidarios de la tradición contra los de la novedad; es la rebelión que protagonizan los conservadores contra quienes pretenden transformar la música en algo más complejo a causa de exigencias de tipo musical, o lo que es igual: contra quienes aspiran, aun cuando sea todavía confusa y hasta inconscientemente, a conferir dignidad y autonomía al lenguaje de los sonidos. Por todo esto, como afirma Jacobo de Lieja, los músicos del *Ars Nova* y los nuevos ejecutantes «cantan de forma demasiado lasciva, multiplican las voces superfluamente, no dejan oír las consonantes, despedazan, dividen y saltan con la voz sobre sonidos intempestivos, aúllan y ladran como perros y, como si amaran los tormentos más raros, se sirven de armonías lejanas a la naturaleza» [6]; ciertamente, buscaban con lucidez, en las nuevas sonoridades, en los nuevos acordes, en los ritmos más complejos, una razón de ser de la música en tanto que música, iniciando así un lento proceso de liberación en cuanto a reglas y

lugar de «este último» (referido al *Ars Antiqua*) debería figurar «el primero» (referido al *Ars Nova*), pues se deduce de la semántica del texto ulterior que el «más refinado y más difícil» es «el arte moderno». *(N. del T.)*

* Del latín *subtilis* —refinado—; *subtilior* es el grado comparativo. *(N. del T.)*

dogmas que hundían sus raíces en motivaciones ajenas a la música propiamente dicha.

3. La crisis de la tradición teórica

En el nuevo clima que se instaura, cada vez con mayor fuerza, a medida que el *Trecento* avanza, no faltan las voces que repudian sabiamente la tradición boeciana. Johannes de Grocheo, que vive a principios del siglo XIV, es quizás el primero que, en su tratado *De Musica*[7], adopta una postura nítida frente a la teoría de Boecio, al rechazar de modo explícito cualquier idea relacionada con una música *mundana* y con las teorías matemáticas sobre la música, la cual ya deja de concebirse como un duplicado rítmico y numérico del orden cósmico. Por algo el tratado de Johannes de Grocheo se sitúa entre las fuentes más relevantes de cuantas se ocupan de la música profana medieval, es decir, de aquellas formas musicales que se habían desarrollado más libremente, al haber ignorado los cánones y los rígidos vínculos sobre los que se había basado la música litúrgica oficial.

Con el *Trecento,* las ideas que se profesaban en música comienzan a salir del angosto círculo que constituían los especialistas y los doctos autores de tratados musicológicos. Probablemente, Dante simboliza el ejemplo más típico y esclarecedor de fuerza de penetración, a todos los niveles culturales, en lo concerniente a juicios y prejuicios formulados alrededor de la música durante la Edad Media, revividos a través de una orgánica síntesis poética con la que expresa su adhesión a los nuevos ideales del *Ars Nova* del siglo XIV. Prescindiendo de los conocimientos musicales atribuidos a Dante —según ciertos testimonios, hasta habría compuesto algunas canciones—, lo que merece resaltarse aquí más es la función que el poeta reserva a la música dentro de la *Divina Comedia,* con independencia del conocimiento directo que poseyera, tanto sobre los escritos pertenecientes a los teóricos más antiguos como sobre los instrumentos y las formas musicales de su tiempo. Prácticamente, la música está ausente del *Infierno;* su presencia asume únicamente la apariencia de rumor informe. En el *Purgatorio* la música se hace patente, más que de otra manera, en forma de recuerdo, contando con pocas y esporádicas alusiones —es digno de mención el encuentro tan significativo que tiene lugar con Casella. En el *Paraíso* la música adquiere una presencia paulatinamente más vasta, caminando a la par que el poeta, mientras éste asciende hasta el último cielo. Es tal la importancia que reviste la música en el *Paraíso* dantesco que, a partir del *Trecento,* deviene parte integrante de todas las representaciones literarias y pictóricas del Paraíso cristiano. La idea de imaginarse el *Paraíso* como lugar en el que resuenan los cánticos de los bienaven-

turados y de los ángeles la hereda Dante de la antigua y arraigada tradición de la *musica mundana.* Ahora bien, la innovación poética y conceptual de Dante consiste en que, por primera vez en la Edad Media, los sonidos de los cielos se propagan hasta resonar en sus propios oídos; se trata de música celestial cuyas formas, no obstante, son ya puramente terrenales [8]. En las descripciones de las músicas de las esferas celestes se intercalan a menudo evocaciones de carácter terrenal que nos remiten, tanto a las sonoridades cristalinas de los cantos de los pájaros o de los gorgoteos de los riachuelos como a los sonidos de cualquier índole que genera la naturaleza, o bien al armonioso y dulce sonido que emiten los instrumentos.

El requerimiento del que es objeto la música dentro de la *Divina Comedia* se une frecuentemente a la exaltación de los *efectos* que la música causa sobre el espíritu humano. Retomando las antiguas teorías griegas sobre la música y sus poderes, Dante hace hincapié en el valor que encierra la música para el hombre, al substraerla del ámbito místico-matemático al que había estado constreñida durante la Edad Media. Con ocasión del encuentro con Casella en el *Purgatorio,* las razones que se acaban de exponer se hacen evidentes y se acompañan de claros recursos de signo autobiográfico. Cuando Dante habla del «amoroso canto / que suele calmar todos mis deseos», se refiere, sin duda, a aquel sentido íntimo de placer producido por el canto modulado, prescindiendo de toda implicación moralista o matemática. Y cuando su amigo el músico Casella entona «Amor que a mi entendimiento habla [...] / [...] tan dulcemente, que la dulzura en mi interior suena», Dante nos relata un ambiente musical muy a tono con el *Ars Nova* y con las formas más populares en que éste se encarna, apelando, por un lado, a la dulzura del canto y, por otro, a la poderosa captura de que es víctima el espíritu humano por obra de dicha dulzura. Tanto es así que Dante, Virgilio y todas las almas que se hallaban presentes «[...] parecían tan contentos, como si a ninguno [de ellos] otra cosa le conmoviera [más] el entendimiento» *, lo que ocurre mientras el viejo Catón no los devuelve a la cruda realidad que el deber de cada uno entraña.

Estas pocas alusiones que Dante hace a la música y, lo que es más notable aún, el *clima* musical del que se inundan amplias partes de la *Divina Comedia* representan una contribución no menos importante e incisiva que los imponentes textos de ilustres teóricos, en orden a la elaboración de aquella concepción nueva y autónoma de la música que va aflorando, cada vez de modo más diáfano, desde el *Ars Nova* en adelante.

* Entiéndase: «[...] como si a ninguno [de ellos] otra cosa le conmoviera [más] el entendimiento» que la dulzura del canto. *(N. del T.)*

4. Johannes Tinctoris y los «efectos» de la música

Para disponer de una confirmación más lúcida y significativa de este proceso de disolución de las doctrinas musicales del Medievo, fundadas en la práctica sobre la autoridad de Boecio, así como sobre un platonismo vago tamizado por san Agustín, es necesario acudir a Johannes Tinctoris, nacido en Flandes, teórico cuya actividad se desarrolla durante la segunda mitad del *Quattrocento.* Sus tratados son en extremo peculiares, sobre todo por el método que siguen, tan diferente del de otros, alejado tanto de la pura erudición abstracta como de la pedantería de las clasificaciones, consideradas una y otra como fines en sí mismas en muchos tratados precedentes, mientras que brillan por su ausencia en los tratados de Tinctoris, quien es autor, entre otras cosas, del primer diccionario de términos musicales, titulado *Diffinitorium musicae.* Escrito con intenciones didácticas para su discípula Beatriz de Aragón, hija de Fernando I, merecen citarse algunas definiciones extraídas de él, inspiradas en un empirismo muy lejano a todo pitagorismo boeciano. La armonía —por ejemplo— se define como «una cierta placidez *(quaedam amoenitas)* producida por sonidos adecuados» [9]; el compositor sería «el inventor de cualquier melodía» [10]. Más singular aún es su modo de definir consonancia y disonancia, a un nivel meramente subjetivo; la consonancia sería «una mezcla de diferentes sonidos que aporta dulzura a los oídos», mientras que la disonancia sería «una mezcla de diferentes sonidos que, debido a su carácter, ofende a los oídos» [11]. La definición de melodía se asimila a la de armonía: «la melodía es lo mismo que la armonía». De estas definiciones se deduce claramente cómo Tinctoris se halla lejos de cualquier argumentación teórico-matemática que gire alrededor de la armonía o de la música; por el contrario, intenta ofrecer definiciones que apelen a los *efectos* que causa la música sobre el sujeto que la percibe. Otra breve obra de Tinctoris corrobora esto último: *Complexus effectuum musices* [12]; en ésta se enumeran y se ilustran los veinte efectos producidos por el arte de los sonidos, citados a continuación en su versión latina:

Deum delectare.
Dei laudes decorare.
Gaudia beatorum amplificare.
Ecclesiam militantem triumphanti assimilare.
Ad susceptionem benedictionis divinæ praeparare.
Animos ed pietatem excitare.
Tristitiam depellere.
Duritiam cordis resolvere.
Dyabolum fugare.
Extasim causare.

Terrenam mentem elevare.
Voluntatem melam revocare.
Homines lætificare.
Aegrotos sanare.
Labores temperare.
Animos ad prœlium incitare.
Amorem allicere.
Iocunditatem convivii augmentare.
Peritos in ea glorificare.
Animas beatificare[13] *.

En este elenco de *efectos,* incluso en los que se contienen referencias obligadas a las funciones litúrgicas de la música, todo se atribuye al papel desempeñado por el estímulo emotivo, descartando, por tanto, todo concepto que recuerde, aunque sea de lejos, una correspondencia entre la armonía como principio objetivo connatural a la música y la armonía del alma, así como toda reminiscencia de la vieja tripartición de la música en *mundana, humana* e *instrumentis.* La única música que interesa a Tinctoris es la de los instrumentos, la que resuena y es analizable, por tal motivo, a través de los efectos que produce. Mucho más explícito es Tinctoris en otro tratado suyo del año 1477: *Liber de arte contrapuncti,* en el que abiertamente adopta una pos-

* Traducidos a la lengua castellana, los veinte efectos citados en su versión latina son los siguientes:

Agradar a Dios.
Embellecer las alabanzas de Dios.
Amplificar los gozos de los santos.
Parecerse a la Iglesia militante y triunfante.
Preparar para recibir la bendición divina.
Estimular los ánimos a la piedad.
Arrojar la tristeza.
Ablandar la dureza del corazón.
Poner en fuga al diablo.
Provocar el éxtasis.
Elevar la mente terrenal.
Modificar la mala voluntad.
Poner contentos a los hombres.
Sanar a los enfermos.
Suavizar los esfuerzos.
Incitar los ánimos al combate.
Atraer el amor.
Aumentar la alegría del convite.
Glorificar a los expertos en ella (se refiere a los músicos).
Santificar las almas. *(N. del T.)*

tura frente a las teorías de Boecio. «[...] No puedo continuar guardando silencio —afirma Tinctoris— en relación con las opiniones de numerosos filósofos, entre los que se hallan Pitágoras y Platón y cuantos vinieron después, caso de Cicerón, Macrobio, Boecio y nuestro Isidoro, según los cuales las esferas celestes giran conforme a modulaciones armónicas, o lo que es lo mismo, conforme al ajuste [que se da] entre sonidos diferentes. Mas cuando, como relata Boecio, algunos afirman que Saturno se mueve produciendo un sonido más grave [...] mientras que la Luna produce un sonido más agudo, en tanto que otros, inversamente, afirman que el sonido más grave es el propio de la Luna, mientras que el más agudo es el de las estrellas fijas, yo no me muestro partidario de ninguna de estas opiniones. Antes bien, creo firmemente en Aristóteles y en sus comentaristas, así como en nuestros filósofos más recientes, los cuales han demostrado con toda evidencia que en el cielo no hay sonido, ni en potencia ni en acto. Debido a esto, nadie me persuadirá jamás de que las armonías musicales, que no pueden producirse sin [que existan] sonidos, puedan ser fruto del movimiento de los cuerpos celestes. Las armonías de los sonidos y de las melodías, de cuya dulzura —como dijo Lactancio— deriva el placer del oído, las producen, no los cuerpos celestes, sino, más bien, los instrumentos terrenales con la ayuda de la naturaleza.» [14]

Este empirismo, que coincide con el renacimiento del aristotelismo, abrirá horizontes, del todo nuevos, a la estética y a la teoría musicales; asimismo, dejará entrever toda una serie de problemas ligados a la música, tanto de carácter técnico como filosófico, que hasta ahora no habían sido afrontados. Con el retorno al aristotelismo y a las teorías más antiguas sobre los efectos de la música, se llegará, cada vez con mayor frecuencia, al reconocimiento del *placer* como objeto y fin de la música, sin que haya ninguna rémora moralista que lo impida. Contemporáneo de Tinctoris, Adam de Fulda —por ejemplo— escribe en un tratado del año 1490, titulado *Musica,* que «por muchas razones parece claro que la música es de no poca utilidad a los Estados. [Su] primer fin es el placer; ciertamente, el espíritu humano [...] necesita cualquier deleite que lo anime a vivir, [pues] sin ello apenas podría [... Su] segundo fin es ahuyentar la tristeza [...]» [15]. En el instante en que, lúcidamente, se reconoce como destinatario de la música el sentido auditivo, aun cuando sea como simple medio para acceder a la psiquis humana, y en que, asimismo, se reconoce como fin de la música el placer *(delectatio),* cambia radicalmente la perspectiva desde la que haya de juzgarse la música; en medio de la abstracción racionalista y moralista tan característica del Medievo, se abre paso una nueva concepción de la música en dos claves distintas: por una parte, la psicológica y, por otra, en lo que atañe a la teoría de la armonía, la representada por un racionalismo de cuño naturalista.

Es relevante, en este sentido, la disputa, sólo en apariencia de carácter exclusivamente teórico, aunque en realidad envolviera las más dilatadas implicaciones, que se desencadena primeramente entre Bartolomé Ramos de Pareja y Niccolò Burzio y que se reanuda posteriormente por Giovanni Spataro —discípulo de Ramos de Pareja— y Franchino Gafori, o Gaffurio. En el año 1482, el español Bartolomé Ramos de Pareja imprimía en Bolonia su tratado *Musica practica,* en el que trabajó sobre un sistema, en orden a una nueva división del monocordio, basado en criterios más sencillos, más empíricos, en comparación con los que empleara Boecio o Guido de Arezzo. Sin dudas de ningún género, a la hora de acometer su experimento, lo que instó a Ramos de Pareja fueron, eminentemente, motivaciones de dos tipos: prácticas y didácticas. La propuesta de Ramos de Pareja, que consistía en dividir el monocordio, «con la ayuda de la experiencia», sirviéndose de «fracciones ordinarias» [16] —dividir progresivamente por la mitad la longitud íntegra de la cuerda en vibración, hallando así intervalos cada vez más pequeños—, hubo de afrontar fuertes oposiciones y suscitó una violenta polémica que se configuró, en el plano práctico, como una batalla entre aquellos que, como Ramos de Pareja o su discípulo Giovanni Spataro, tendían a confiarse a criterios empíricos al objeto de calcular la entonación *justa,* y aquellos otros que, como Niccolò Burzio [17] o Franchino Gaffurio, no querían apartarse de los criterios racionales tan abstractos que elaborara la tradición medieval.

6. *El Renacimiento y la nueva racionalidad*

1. Un precursor: Henricus Glareanus

El nuevo clima cultural que se instaura a partir del Renacimiento se proyecta también sobre la música, si bien con cierto retraso y presentando unos rasgos diferentes a los de las demás artes. Hasta entonces, la historia de la música se había desarrollado de forma tan hermética, tanto en el plano teórico como en el práctico, que no sólo los teóricos habían elaborado complicados sistemas cuyas relaciones con el mundo de los sonidos eran muy frágiles, sino que aún eran más evanescentes las relaciones que dichos sistemas mantenían con el mundo de las letras y de las restantes artes. Con el *Cinquecento,* hacen su aparición los primeros teóricos humanistas, en el sentido renacentista del término. Henricus Glareanus —pseudónimo de Heinrich Loriti (1488-1563)—, teórico, poeta y sabio suizo, es uno de los primeros ejemplos de estudioso de la música y de músico, abierto a todos los problemas del arte y de la ciencia, humanista en el sentido más exacto del término. Su tratado *Dodekachordon,* del año 1547, se hace famoso: es una tentativa que pretende conciliar la teoría medieval con la práctica musical de su tiempo, cuando, de hecho, ésta ya había puesto en crisis aquélla. Glareanus sustituye la teoría que Guido de Arezzo había basado en el hexacordo, por un sistema más moderno que, basado en la octava, representa una fase intermedia entre la teoría medieval y la moderna. Mas el interés de la obra de Glareanus deriva asimismo de algunos pasajes en los que se teoriza, en plena época polifónica, sobre la validez, y hasta sobre la superioridad, de la música monódica. Es más: en el mencionado tratado *Dodekachordon* (libro III), Glareanus incluye sus composiciones a

una sola voz sobre poesías de algunos autores antiguos, para que sirvan de ejemplo de todos los modos musicales todavía en uso entonces y a la vez demuestren la validez del canto a una sola voz. Sobre esta validez se teoriza y se expresan afirmaciones muy explícitas dentro del libro 11 del citado tratado, en el que Glareanus enfrenta los *Symphonetae* con los *Phonasci,* es decir, los que escriben a varias voces con los que inventan melodías, y se decide a favor de estos últimos, precisamente, porque cuentan con el don de la invención. Los primeros toman en préstamo de otros autores el tema (tenor) y, acto seguido, con sabiduría y erudición, construyen por encima de él sus enlaces polifónicos. Según Glareanus, son los *Phonasci,* sin embargo, los que se hallan, en el fondo, más próximos al espíritu del Cristianismo primitivo, pues éste no se servía de las complicadas superposiciones de sonidos propias del canto «mensural», sino de sencillas melodías a la manera de los griegos, los latinos y los hebreos. Los *Phonasci* son, por tanto, los primeros músicos, los más auténticos, los que descubren e inventan melodías; los *Symphonetae* son los más eruditos, pero no respetan la función natural, inherente a la música, que consiste en subrayar y exaltar el sentido de las palabras con el fin de volverlas más eficaces y expresivas. Estos conceptos, que retomará más tarde la *Camerata* de los Bardi en un ambiente más acentuadamente humanístico, conducirán a la teorización y a la creación del melodrama y de la monodia acompañada.

2. *Gioseffo Zarlino y el nuevo concepto de armonía*

Todas las instancias que se jalonan, aún confusamente, en los tratados de los primeros teóricos del Renacimiento, confluyen, de forma más incisiva, en la obra de Gioseffo Zarlino. Como ya sabemos, desde hacía tiempo se sentía imperiosamente la necesidad de reducir la distancia entre teoría y praxis, teorizada primeramente por Boecio y después por todo el pensamiento medieval, así como la necesidad de elaborar una concepción de la música más coherente con la realidad histórica del momento. Estas exigencias desembocan en el pensamiento renacentista, que aspira intensamente a racionalizar la nueva experiencia musical sobre unas bases más sólidas que las de antaño. Si el racionalismo medieval es abstracto, por conducir a la creación de unas construcciones teóricas, en relación con la música, carentes de nexo con la experiencia y fundadas en principios ajenos por completo a dicha experiencia, los teóricos renacentistas, en cambio, propenden a la justificación racional del uso real que se hace de los intervalos musicales en su tiempo.

Nacido en Chioggia, probablemente en el año 1517, Gioseffo Zarlino intenta, quizás por primera vez, en sus tres famosos tratados —*Instituciones ar-*

mónicas (1558), *Demostraciones armónicas* (1571) *y Suplementos musicales* (1588)—, llevar a cabo una racionalización sistemática dentro del campo de la música, racionalización que alcanzaría su meta, casi dos siglos más tarde, en la obra de Rameau. Zarlino, sin embargo, no se propone revolucionar la teoría musical, sino, tan sólo, brindar a ésta unos fundamentos nuevos, más sólidos. En las *Instituciones armónicas* no renuncia al concepto de *música mundana;* no obstante, su modo de interpretar este antiguo mito es peculiar: «la mundana es aquella armonía que no sólo se sabe que existe entre los objetos que se ven en el cielo, sino que incluso se contiene en las relaciones de los Elementos [entre sí] y en la variedad de los tiempos» [1]. Obviamente, Zarlino se sirve del concepto metafísico que la tradición había elaborado al objeto de separar rígidamente teoría y praxis musicales, aunque lo haga en clave laica y humanística, con el fin de subrayar la racionalidad inmanente a las relaciones que se dan entre los sonidos; se trata, en definitiva, de un retorno al pitagorismo primigenio, según el cual la música celestial no sería otra cosa que una serie de relaciones numéricas que se establece como fundamento de la armonía.

La apelación de Zarlino a la *música mundana,* sustancialmente metafórica, viene a ser una manera de afirmar que lo que da consistencia a los intervalos no es una relación de tipo arbitrario o convencional, sino una relación que se apoya en la naturaleza de las cosas y que, por consiguiente, es racional; esta clase de relación se descubre tanto en las analogías que se originan entre los sonidos como en las que se originan entre los «elementos», es decir, en los demás fenómenos naturales. Ciertamente, mal se prestaba al esfuerzo de Zarlino, que no pretendía en ningún caso alejarse de la práctica contrapuntística, la *irracionalidad* inherente a la música anterior a la aparición de la armonía tonal o, mejor dicho, su sistematización *sui generis,* que no se fundaba en unos principios *racionales,* sino, por el contrario, en una multiplicidad dispersa de reglas que, con frecuencia, tenían sus razones de ser en exigencias del todo extrañas a la naturaleza de los sonidos. No debe sorprendernos que Zarlino haya intuido mejor que nadie en su tiempo el nuevo arte y, sobre todo, la nueva ciencia de la armonía, al haber investigado, no tanto sobre las infinitas reglas en las que se compendiaba la sapiencia del músico polifónico del *Cinquecento,* como sobre los fundamentos que servían de base —o que él habría querido que hubieran servido— al arte del contrapunto.

Zarlino es consciente, asimismo, de que los instrumentos requieren ajustes y compromisos de orden práctico para que se pueda ejecutar cualquier género de música con ellos; se comprende, pues, que, de no existir tales ajustes, se deriven proporciones irracionales en el ámbito sonoro. Sin embargo, Zarlino opina que la música vocal, donde no existe el inconveniente técnico representado por la afinación instrumental, sí puede basarse en un sistema racional perfecto, natural e inalterable. El fundamento de esta racionalidad

natural se investiga en el fenómeno de los sonidos armónicos; descubrimiento que no se remonta solamente hasta Zarlino y que la tradición quiere atribuir sin más a Pitágoras. En cualquier caso, es digno de señalarse que haya sido Zarlino quien previera la importancia de este fenómeno natural que permitiría que se trazara finalmente una teoría de la armonía sobre una base racional y unitaria.

Si hasta el *Cinquecento* una teoría musical se consideraba profundamente *verdadera,* cabal, en la medida en que respetaba la tradición que se había transmitido fielmente, retornándola de los teóricos más acreditados de la Antigüedad o del Medievo, por el contrario, para Zarlino el criterio de verdad lo aporta la naturaleza y el fundamento de semejante criterio se halla en la racionalidad. El fenómeno de los armónicos proveyó a Zarlino de la ocasión para teorizar por primera vez sobre eso que, desde el plano de la práctica musical del *Cinquecento,* se iba afirmando cada vez con mayor insistencia: la nueva armonía establecida sobre dos modos, el mayor y el menor, en lugar de la plurimodalidad gregoriana con todas sus embrolladas cuestiones prácticas y teóricas.

A la vez que arraiga el sistema bimodal (mayor y menor), se afirma, con frecuencia en aumento, el uso de los intervalos de tercera y de quinta como constitutivos del acorde perfecto; los sonidos armónicos ofrecen a Zarlino la oportunidad de demostrar la existencia natural del acorde perfecto mayor. Los seis primeros armónicos superiores dan, ni más ni menos, el acorde perfecto mayor (descartando, por supuesto, la proporción 1/2, es decir, la octava, y la 4/6, reducible a la 2/3, o sea al intervalo de quinta). El cuarto, el quinto y el sexto armónico dan, *in natura,* la tríada mayor, la que Zarlino denomina «división armónica» dentro de las *Instituciones armónicas.* Asimismo, Zarlino obtiene el acorde perfecto menor por vía matemática: por sucesivas multiplicaciones de la longitud de una cuerda en vibración, en vez de por sucesivas divisiones. El acorde menor —afirma Zarlino— se obtiene por «división aritmética».

No viene al caso ahora adentrarse en la teoría armónica expuesta por Zarlino en sus distintas obras teóricas, ni tampoco en las polémicas que éstas suscitaron, máxime cuando ni siquiera el propio Zarlino fue plenamente consciente de la revolución que, gracias a él, comenzó a operarse entonces en el seno del lenguaje musical. Más interesante resulta, en cambio, esclarecer los significados filosófico (en general) y estético (en particular) que revistió la nueva ciencia, así como el camino que esta nueva ciencia recorrió hasta insertarse de lleno en la cultura renacentista.

En primer lugar, debe tenerse presente que Zarlino no pretendía inventar ni teorizar sobre nada nuevo; al contrario: sus más explícitas intenciones eran las de retornar a la teoría musical griega, la cual, en su opinión, había sido al-

terada por los teóricos medievales. El complicado sistema plurimodal, sobre el que se asentaba la música contrapuntística de su tiempo, se consideraba fruto de un *barroquismo* intelectual y de una sofisticación fuera de lugar. Por tanto, el primer objetivo que se propuso Zarlino fue devolver la sencillez y la claridad a un campo en el que siempre habían reinado el desorden y la mayor disparidad de ideas y de teorías. La misión de Zarlino fue peculiarmente difícil, justamente porque no le acompañaron los conocimientos que poseyeron los teóricos que vinieron tras él, imprescindibles a fin de elaborar un nuevo sistema; como consecuencia, las nuevas ideas se expresaron con el viejo lenguaje, generando muchas dificultades terminológicas y conceptuales, así como errores hermenéuticos a la hora de interpretar aquéllas. La confusión se acrecentó, además, a causa de que, en el Renacimiento, algunos teóricos usaban aún la terminología propia de la música modal y contrapuntística con su significado medieval, mientras que otros, como Zarlino, usaban la misma terminología refiriéndose, sin embargo, a su significado griego primitivo y pretendiendo indicar, a la vez, una realidad musical nueva.

El presupuesto básico del que parten todas las investigaciones de Zarlino es que el orden que éste procura encontrarle a la música resulte siempre un orden natural, consustancial a la naturaleza específica de la música; un orden de carácter matemático y tan sencillo y racional como la naturaleza propiamente dicha. Por este motivo, los armónicos son el fundamento del nuevo sistema armónico, puesto que se hallan en la naturaleza y nos dan, por tanto, acordes consonantes. Hay, pues, en la mentalidad de los teóricos del Renacimiento un claro retorno al pitagorismo de cuño racionalista, pero conforme a las pautas establecidas por la ciencia moderna. «Todas las cosas que creó Dios —afirma Zarlino— fueron ordenadas por él mediante el Número; es más: este Número fue el principal modelo en la mente de dicho hacedor» [2]. En cierto sentido, este racionalismo hace renacer, posiblemente, el mito de una «música mundana», no tanto como música inaudible, producto de las esferas celestes o del movimiento veloz de los planetas, sino más como total matematización y racionalización del mundo musical sobre la base de una idéntica matematización y racionalización del mundo de la naturaleza, mundo del que aquel otro es fiel espejo. Este presupuesto primordial es el que sirve de guía a todos los teóricos de la armonía desde Zarlino hasta Rameau; representa, además, tomar conciencia respecto de una nueva realidad musical que se gesta lentamente, a menudo en los medios menos oficiales de la música de su tiempo, como son las canciones populares, la música profana, donde comienza a asomar un esquema armónico-tonal en el que, frecuentemente, se advierte la fuerza dinámica de la sensible y de la dominante, esquema que se plasma en una forma musical construida con mayor sencillez, de modo más lógico y más sucinto. A su vez, la teorización que este nuevo universo

musical trae consigo deviene un potente estímulo en los enfrentamientos entre músicos, quienes adquirirán, como consecuencia, una conciencia más lúcida acerca del nuevo tipo de construcción musical que acabará por imponerse.

3. La obra musical: el «nacimiento» del público

Con Zarlino —compositor además de teórico— se inicia, quizás por primera vez, un fecundo diálogo entre teóricos y músicos, que conducirá a un enfrentamiento dialéctico entre unos y otros, en el marco de la cultura musical propia de su tiempo; denso enfrentamiento, sin duda, como consecuencia del desarrollo tan peculiar que había presentado hasta entonces la historia de la música. El *descubrimiento* de la armonía por parte de los teóricos, así como la progresiva afirmación de la misma en el terreno de la práctica musical, son aspectos de una modificación más vasta y profunda que se opera en la manera de practicar y de concebir la música, a saber: la obra musical, las relaciones entre ésta y el público, las tareas tanto del compositor como del intérprete y las respectivas funciones culturales y sociales de ambos.

Si incurrimos en la tentación de esbozar a continuación los rasgos más destacados que configuran dicha transformación es necesario, antes de nada, esclarecer el nuevo tipo de relación que se instaura entre la obra musical y el público, dado que, más que de un nuevo tipo de relación, se podría hablar del nacimiento del auténtico concepto de público. Desde luego, quizás por primera vez desde la antigua Grecia, se manifiesta diáfanamente un dualismo, una verdadera fisura, entre quien ejecuta la música y, en el mejor de los casos, la compone, por una parte, y quien la escucha, por otra. A lo largo de toda la Edad Media, ejecutar y escuchar eran dos funciones que, normalmente, tendían a identificarse en la función aún más amplia representada por la liturgia, la cual mezclaba y confundía, en una única persona, al intérprete con el destinatario de la música. La estructura fluida del canto gregoriano, e incluso de un extenso sector de la polifonía hasta el advenimiento del Renacimiento, caracterizaba un género de música cuyos destinatarios no eran otros que los miembros de la comunidad que la ejecutaban, vocal e instrumentalmente, como medio de edificación religiosa. El placer que suponía cantar juntos, por un lado, y el texto litúrgico como hilo conductor, por otro, eran elementos más que suficientes en orden a imprimir el mínimo grado de cohesión y de perfección que la obra en sí necesitaba. Sin embargo, con la laicización de la música, con la afirmación que se produce, cada vez más impetuosa, de las formas profanas —caso del Madrigal— y, sobre todo, con el desarrollo de la música instrumental en general a la par que el de las

formas vocales, se genera consiguientemente una separación, cada vez más rígida e intensa, entre quien ejecuta la música y quien la escucha. A partir de ahora, la música se compondrá pensando primordialmente en el destinatario, quien, en realidad, será también, al mismo tiempo, el que la acometa como algo propio; la exigencia de una estructura sencilla, racional, breve, concisa y comprensible en todas sus partes coincide con la exigencia de satisfacer, del modo más conveniente, a los *oyentes.*

Esta exigencia de racionalización y simplificación que se manifiesta a todos los niveles, tanto en la teoría como en la práctica compositiva, no se contrapone, sino que, por el contrario, se ajusta perfectamente a la concepción de la música como instrumento emotivo, capaz de «mover los afectos», de conmover y de estremecer las cuerdas del ánimo humano *. Si, dentro del canto gregoriano, el elemento coral y el fervor religioso sentido colectivamente eran suficientes para sostener el interés común, por lo que respecta a la *nueva música,* que se dirige principalmente a personas que escuchan, a un *público* tendencialmente pasivo, es necesario que el compositor descubra los medios idóneos que conmuevan y enternezcan a dicho público, al objeto de implicarlo en la trama del discurso musical, motivo por el que éste ya no puede permitirse ser algo trivial y fácil, ni algo privado de coherencia lingüística, sino que debe ser de tal manera que pueda ser acogido pronta y lúcidamente por el público en cuestión.

El proceso de laicización que vive la música eleva al primer plano, volviéndolo paulatinamente más explícito, el fin que, para la sociedad de aquel tiempo, se convierte en el principal entre cuantos se asignan a la música: procurar placer «moviendo los afectos». Por supuesto, Zarlino tiene muy claro el concepto de que el músico, si quiere obtener el efecto consistente en procurar «deleite» al oyente, debe elaborar un proyecto musical bien determinado y definido [3]. La armonía simboliza, ni más ni menos, el procedimiento que, por poseer un esquema lógico y lineal, resulta óptimo para el desenvolvi-

* Aquí E. Fubini apunta una paradoja de trascendentales consecuencias estéticas para épocas inmediatamente ulteriores, paradoja bajo la que subyace la esencia dialéctica del Manierismo que ya se hallaba entonces en pleno período de gestación en todas las artes. Si, por un lado, el Renacimiento, en tanto estilo artístico como en cuanto forma de vida, ofrece una paradigma clásico de actuación, con todos los rasgos inherentes a la ontología del *ethos,* del espíritu apolíneo (v. gr.: equilibrio, mesura, proporción, serenidad, incluso racionalidad, frialdad, impasibilidad...), ¿cómo, por otro lado, se comprende que, dentro aún de una estética y de una ética de signo clásico marcada por el neoplatonismo, así como dentro de los escritos de uno de los supuestos máximos representantes del Renacimiento musical, como es Zarlino —puesto que se le cataloga habitualmente de teórico y músico renacentista—, pueda albergarse esa otra alternativa posible de la conducta humana representada por el *pathos,* por el espíritu dionisíaco, con tan substantivas influencias posteriores sobre la psiquis, que viene confirmada por una expresión tan plástica como es la contenida en los vocablos «muovere gli affetti»? *(N. del T.)*

miento coherente de un discurso musical: discurso que es capaz de conmover y de divertir al mismo tiempo al público constituido por los oyentes.

4. Los nuevos instrumentos musicales y la dignidad del intérprete

El otro fenómeno que se da paralelamente al del nacimiento de la armonía es el representado por el desarrollo de los instrumentos y de la música instrumental. La institucionalización de la música instrumental comporta un proceso lentísimo, lleno de dificultades y de resistencias, que se inicia tímidamente durante el Renacimiento y que no concluye triunfalmente sino con el Romanticismo. Obviamente, el desarrollo de la música instrumental viene precedido por una fase de perfeccionamiento de los instrumentos, en particular de los instrumentos de tecla (órgano, virginal, clave, etc.). Es más: la tecla se forja de tal modo que favorece y refleja, con la máxima fidelidad, el esquema armónico-tonal. Aun siendo así, la naturalidad y la exactitud matemática de la armonía se verán comprometidas a causa del ajuste que exigirá la aplicación del *temperamento,* que habrá de deparar, tanto al compositor como al ejecutante, la eficaz posibilidad de modular de una tonalidad a otra con extrema sencillez [4].

El perfeccionamiento de los instrumentos de tecla, arco y viento, así como el desarrollo de la música instrumental, conllevan nuevos problemas; no obstante, favorecen el nacimiento de una nueva concepción de la música y, sobre todo, la instauración de un nuevo tipo de relaciones entre la teoría y la práctica musicales. En este sentido, ya se ha hablado, en distintas ocasiones, de la división más o menos rígida, presente en las mentes de todos los teóricos medievales, que se estableció entre la teoría, que era la verdadera música para ellos, y la práctica, o ejecución efectiva de aquélla, considerada por los mismos como una actividad servil, por el hecho de ser manual. Pues bien, el deficiente desarrollo que alcanzó la música instrumental, así como el primitivismo del que adolecieron los instrumentos a lo largo de la Edad Media, favoreció la idea de que el ejecutante tenía una misión que lo comprometía escasamente desde el punto de vista intelectual —¡cuántas veces se había definido como *bestia,* en aquel entonces, al «que hace sin saber», es decir, al ejecutante! La música era, ciertamente, un arte liberal, pero sólo en lo que concernía a la actividad desempeñada por los teóricos, por aquellos que *sabían.*

Si semejante barrera chocó en parte con los principios del humanismo renacentista, con la nueva ciencia y con los primeros resplandores de un pensamiento de carácter empírico, lo que contribuyó de modo decisivo a poner en duda la validez y la legitimidad de la concepción medieval de la música fue, precisamente, el progreso técnico registrado por los instrumentos. El órgano,

el clave, los diferentes tipos de instrumentos de arco —violas, violines, etc.— y los instrumentos de viento en sus nuevas versiones se perfeccionaron y se volvieron más complicados y sofisticados, tanto en lo relativo a sus mecanismos como a sus técnicas de ejecución. Como consecuencia, el intérprete hubo de enfrentarse con una misión cada vez más difícil; la ejecución devino un ejercicio más completo, más especializado y más responsable. En primer lugar, el ejecutante debió poseer un grado de refinamiento y de habilidad tal que llegara a satisfacer a su público, a un público que solicitaba de él prestaciones de calidad cada vez más altas. La figura del intérprete adquirió de esta manera una nueva dignidad, aun cuando no fuera inmediatamente reconocida en toda su importancia. Sin embargo, como el músico debía poseer de ahora en adelante nociones teóricas, dado que la armonía ya no era sólo armonía de las esferas sino el conjunto de leyes sobre el que debía basarse la composición musical, aquél debía hallarse asimismo suficientemente preparado al objeto de ejecutar con arte, con refinamiento y, sobre todo, con habilidad cuanto hubiera compuesto. Desde un primer momento de este período, las figuras del teórico, del compositor y del ejecutante tenderán a menudo a identificarse: Zarlino, además de gran teórico, será también compositor, sin que por ello se trate de un caso aislado; después de él, nos encontraremos con Vincenzo Galilei, Artusi, Caccini y Monteverdi y, si continuamos hasta recalar en Rameau, nos encontraremos con otros tantos músicos de los siglos XVII y XVIII que fueron, simultáneamente, grandes teóricos, compositores y ejecutantes. El menestril medieval, esa despreciada figura de músico ejecutante, ignorante aunque hábil (el que hace, pero no sabe), será sustituido ahora por una figura más responsable de músico que compone, que ejecuta y que, con frecuencia, hasta medita y teoriza sobre lo que hace.

5. *El humanismo del músico y el sentido de lo clásico*

La neta y categórica diferenciación entre la actividad de ejecutar, la de componer y la de teorizar constituyó la base de la concepción medieval de la música, que se resumía y se concretaba en la separación que se estableció entre la teoría y la praxis. Esta concepción medieval halló una confirmación indirecta en el distinto estatus social del que gozaba la figura del teórico, del que se opinaba que practicaba un arte liberal, con respecto a la del ejecutante, simple figura artesanal adicta a un arte servil. La nueva figura de músico que emergió a partir del *Cinquecento* puso en crisis esta concepción de la música propia del Medievo. Aunque se pretendió durante mucho tiempo, prácticamente hasta fines del siglo XVIII, modificar de hecho y de derecho la condición social del músico, fue, no obstante, a raíz del Renacimiento cuando se inició

aquel lento proceso, lleno de contrastes y de contradicciones, que habría de conducir a una integración de la música en la cultura humanista, de la que había sido excluida hasta entonces. El Renacimiento resultó ser la primera y, quizás, más importante fase de ese largo proceso: por primera vez, los teóricos de la música, comenzando por Zarlino, apelaron a los motivos culturales de carácter general que eran comunes a literatos, arquitectos y pintores; es decir, reclamaron el retorno a la esencia clásica de la antigua Grecia, que consistió en sencillez, claridad y racionalidad.

Si esta aspiración, expresada muchas veces por Zarlino dentro de sus obras, no dispuso en el plano de los hechos más que de escasas verificaciones, esto se debió, precisamente, a la secular distancia que siempre había separado la música de la cultura y la teoría de la praxis. El teórico del Renacimiento que aspirara a retornar a la esencia clásica de la antigua Grecia no podía hacer otra cosa que correr tras un mito inasible, puesto que del arte griego sobrevivieron los modelos arquitectónicos, literarios, teatrales y figurativos, pero no los musicales. En la imposibilidad de imitar de forma concreta los modelos antiguos —hasta entonces inexistentes durante siglos, a causa de una tradición irremediablemente rota por múltiples razones, cuyo recuerdo es inútil ahora—, es significativo que se repitiera, cada vez con mayor insistencia, esta apelación de signo humanista con relación a la esencia clásica del mundo griego, ya que para el músico y el teórico renacentista aquélla representaba la vía que los podría liberar de las abstraciones y de los galimatías medievales con el fin de descubrirles la linealidad y la sencillez racionales que la nueva armonía parecía poder realizar.

Es siempre arriesgado hacer comparaciones entre artes diferentes; sin embargo, quizás no sea demasiado atrevido afirmar que haya algún parentesco entre ellas, debido a las motivaciones filosóficas (en particular) y culturales (en general) que se hallan en la base de dicho parentesco, que es el que se observa entre la nueva ciencia de la perspectiva de los pintores renacentistas, como intento de racionalizar y organizar el espacio figurativo, y la armonía tonal de Zarlino y de los teóricos que sucedieron a éste, como intento, a su vez, de racionalizar el espacio sonoro. Zarlino representó la primera tentativa de neohumanismo, formulado desde la nueva ciencia de la armonía, que se efectuó en el arte de la música; aun siendo así, Zarlino no supo todavía abordar, en el plano meramente musical, todas las consecuencias de sus intuiciones teóricas, permaneciendo, en el fondo, ligado a la práctica contrapuntística. Será necesario llegar al término del *Cinquecento* para que la *Camerata* de los Bardi acometa la primera celebración orgánica y consciente del nuevo humanismo en la música. Todos los motivos y temas que antes apenas se habían entrevisto, en razón de la concepción que de la música habían albergado los primeros teóricos del Renacimiento, encontrarán en la *Camerata* de los Bardi

su explícita formulación y su solución: la laicización de la teoría y la praxis musicales, la función de la nueva armonía tonal, el retorno a la música y a la filosofía de la música del mundo griego, la disolución consciente, sea de la teoría musical medieval, sea de la concepción contrapuntística de la música; todos estos problemas se retomarán por la *Camerata* florentina de los Bardi, que los compendiará y los hará converger en el problema central: el de la relación entre la música y la palabra, entre la línea melódica y el texto literario.

7. *Palabra y música en la Contrarreforma*

1. La comprensión de los textos y la armonía

La exigencia de encontrar un sistema más sencillo y racional con el fin de adaptar las palabras a la música se había manifestado, de forma muy intensa, a partir de Zarlino; sin embargo, el esquema polifónico en vigor había impedido a este teórico hallar una solución satisfactoria a la exigencia planteada. Al término del *Cinquecento,* un problema de tal envergadura era común, no sólo a los teóricos de una u otra tendencia, sino también a los músicos, que lo vivían, verdaderamente, como un problema dramático, digno de resolverse a la mayor urgencia. Por su trascendencia, dicho problema acabó por insertarse en dos contextos diversos: uno, el representado por el más amplio clima cultural de cuño humanístico, que aspiraba a un retorno a la claridad clásica que el entretejido polifónico no estaba en condiciones de ofrecer, al menos mientras las palabras del texto se anegaran en tanta música; otro, el de la Iglesia contrarreformista, que también presionaba fuertemente en este sentido, al sentir la imperiosa necesidad de brindar el texto litúrgico a sus fieles en una forma más inteligible que aquella en la que hasta entonces se había mostrado. Asimismo, el problema de una correspondencia y una congruencia mayores entre música y palabra se hacía patente en la concepción que había comenzado a extenderse de la música como instrumento capaz de «mover los afectos»; desde esta perspectiva, se hacía imprescindible que, a cada palabra dotada de una determinada carga semántica, correspondiera por analogía una armonía equivalente en música. Zarlino afirmaba al respecto dentro de sus *Instituciones armónicas:* «Queda ahora por

ver [...] cómo deban acompañar las armonías a las sumisas palabras. Digo acompañar las armonías a las palabras por lo siguiente: porque, si bien en la segunda parte [...] se ha dicho que la melodía es un conglomerado de oración, armonía y número y que, al parecer, ninguna de estas cosas, dentro de la composición, es más importante que las restantes, sin embargo, [dentro de la melodía] se instala la oración como cosa principal y las otras dos como cosas que están al servicio de la oración [...] Por este motivo, si no es lícito entre los poetas componer una comedia a base de versos trágicos, tampoco es lícito en el caso del músico que una cosa se acompañe por la otra, es decir, la armonía por las palabras, fuera de todo propósito. No conviene entonces que, en relación con una materia de carácter alegre, usemos una armonía triste y números graves, ni que, en relación con una materia de carácter fúnebre y que inunda de lágrimas, usemos una armonía alegre y números ligeros o veloces. Es necesario, por el contrario, hacer uso de las armonías alegres y de los números veloces para las materias alegres, así como de las armonías tristes y de los números graves para las materias tristes, al objeto de que cada cosa se haga con la debida proporción. Pienso que cada uno sabrá hacerlo óptimamente cuando tenga en cuenta lo que yo he escrito en la tercera parte y se ajuste a la naturaleza específica del modo musical sobre el que haya de componer la cantilena. Debo advertir también que, de acompañar cuanto sea posible a cada palabra, donde ésta exprese aspereza, dureza, crueldad, amargura y cosas parecidas, la armonía debe expresar un contenido similar: debe ser algo dura y áspera, aunque sin llegar a hacer daño. Igualmente, cuando alguna palabra exprese llanto, dolor, congoja, suspiros, lágrimas y cosas parecidas, la armonía debe llenarse de aflicción [...]» [1]. Zarlino esboza una especie de vocabulario musical que sirva, desde un punto de vista didáctico, al músico que pretenda componer de acuerdo con el texto, sin crear contradicciones irracionales. Por tanto, el lenguaje verbal se convierte en el modelo al cual deba adaptarse y someterse el lenguaje musical, consistiendo precisamente en esto el ideal que persiga la *Camerata* de los Bardi y los primeros músicos y libretistas de melodramas. Este vocabulario musical, que dispone ya de una morfología y una sintaxis relativas, pero que apenas es esbozado por Zarlino, se irá perfeccionando poco a poco, hasta finales del siglo XVIII, en función de la teoría de los afectos, que representó el presupuesto lógico y el fundamento de dicho vocabulario.

Vale la pena citar otro pasaje de Zarlino en el que se traza, prácticamente, el camino a seguir por el músico que pretenda dar un acompañamiento adecuado a cualquier texto: para expresar —por ejemplo— pesadumbre y dolor «establecerá las partes de la cantilena que procedan, mediante movimientos en los que no se incurra en el semitono, como son los de tono y los de díto-

no *, haciendo oír la sexta, o bien la tercera y la décima mayores, que son por naturaleza algo ásperas, por encima de la cuerda más grave [....] Mas se debe advertir que el motivo de expresar efectos semejantes no ha de atribuirse solamente a las mencionadas consonancias dispuestas de tal manera, sino a los movimientos que hacen cantando las distintas partes. Estos movimientos son de dos clases: naturales y accidentales; los naturales son aquellos que tienen lugar entre las cuerdas naturales de la cantilena, sin que intervenga ningún signo o cuerda accidental; son movimientos más viriles que los que se efectúan con el auxilio de las cuerdas accidentales, que se señalizan con los signos ♯ y ♭ y que, al ser verdaderamente accidentales, tienen algo de lánguidos; de éstos nacen, por analogía, una clase de intervalos que se llaman accidentales, mientras que de los primeros nacen aquellos otros que se llaman naturales, de lo que debemos deducir que los primeros movimientos hacen la cantilena más viril y un poco más sonora y los segundos la hacen más dulce y un poco más lánguida [...]» [2]. Zarlino prosigue haciendo indicación, con cierto detalle, del significado que encierra cada tipo de intervalo armónico y, en general, cada intervalo y cada sucesión melódica (cantilena); pone así los cimientos de lo que podría denominarse, usando términos modernos, una teoría semántica de la música, basada en las propiedades *naturales* de los sonidos y de los intervalos.

Leyendo los escritos de Zarlino, aparecidos algunos años antes de que nazca el melodrama, se aprecia claramente cómo la semanticidad de la música asume una función histórica en continua transformación y cómo dicho teórico diseña un modelo de lenguaje musical, con una gramática y un vocabulario idóneos, del que se servirán los autores de melodramas, quienes, día a día, lo irán enriqueciendo y perfeccionando más. A su vez, esta semanticidad inherente al género melodramático repercutirá —como era de esperar— sobre la música instrumental de todo el período que se extiende desde el instante en que se cuestione por primera vez hasta la disolución de la época barroca, y más aún: tal semanticidad alcanzará su punto culminante dentro del nuevo lenguaje musical que cree, en su momento, el Romanticismo.

2. *La* Camerata *de los Bardi y la teoría de los afectos*

El problema que se hacía cada vez más urgente en orden a su solución, tanto bajo el perfil práctico como bajo el teórico, era el de la relación entre música y palabra, entre lenguaje verbal y lenguaje musical, entre lenguaje de los sen-

* Del griego, *dítonos;* término con el que se define el intervalo que consta de dos tonos. *(N. del T.)*

timientos y lenguaje de los sonidos, que había surgido a raíz de la crisis del mundo musical polifónico. La apelación de carácter humanístico que se hiciera a la antigua Grecia representaba una polémica implícita, pero declarada, contra el contrapunto y sus complicados e irracionales galimatías. En la segunda mitad del *Cinquecento,* son numerosos los teóricos y los músicos que claman por un retorno a la sencillez de los antiguos, como antídoto frente a las degeneraciones de los modernos. Nicola Vicentino, teórico y músico, discípulo de Willaert, en su tratado *La antigua música reducida a la moderna práctica,* del año 1555, aspira a ese retorno, por considerar la música y la teoría de los griegos, con sus modos cromáticos y enarmónicos, el único remedio posible de adoptar contra tanto artificio contrapuntístico; además, remitiéndose a Platón y a los demás filósofos griegos, afirma la supremacía de la palabra al compararla con la música. Con esto, se daba otro paso más en relación con la nueva concepción, que acabaría por imponerse, de la música como monodia acompañada, a la cual habrían de dotar de su formulación teórica más desarrollada los músicos integrantes de la *Camerata* de los Bardi. El verdadero animador de este salón literario-musical del Renacimiento florentino tardío * fue quizás, más que el conde Bardi, el músico y teórico Vincenzo Galilei, quien, en el famoso *Diálogo de la música antigua y de la moderna* (1581), trazó los principios fundamentales por los que se regiría el nuevo estilo musical, que no surgió en otro sitio sino en ese cenáculo de sabios.

El tratado de Galilei se abre con un bosquejo histórico que brinda, de manera rigurosa, una visión de las vicisitudes históricas que acontecieron a la música, visión que casi adquirirá la categoría de ser paradigmática hasta el término del siglo XVIII. Los griegos —afirma Galilei— cultivaron y rindieron grandes honores a la música, «clasificada entre las artes que se denominaban liberales». Sin embargo, este período áureo cambió rápidamente de rumbo hacia el polo opuesto: «en líneas generales, con el paso del tiempo, durante el Imperio, los griegos perdieron no sólo la música, sino incluso todos los conocimientos [que habían llegado a acumular]» [3]. Después de los griegos y de los romanos, que se ocuparon de la música, sobre todo, con respecto al teatro, se abre, en opinión de Galilei, un largo y oscuro período de decadencia, a causa de las invasiones de los pueblos bárbaros: «Habiendo padecido Italia

* Aunque E. Fubini adscriba la *Camerata* de los Bardi al «Renacimiento tardío», un análisis profundo y exhaustivo de dicha realidad cultural, con una enorme proyección estética y sociológica para la posteridad, nos podría conducir hacia una catalogación diferente del fenómeno artístico que implica —en razón de los rasgos que lo definen, de la dinámica que lo envuelve, de las manifestaciones en que se plasma y de las consecuencias que comporta—, más como producto típico de una fase manierista, del Manierismo por excelencia, o, si se prefiriera (opción por la que yo no me decanto), como producto incipiente de un Barroco temprano, mas nunca, aunque resulte un encasillamiento más cómodo, como simplemente renacentista. *(N. del T.)*

grandes invasiones de los bárbaros por largo espacio de tiempo, llegó a consumirse cualquier vestigio de ciencia y, como si hubieran sido sorprendidos de pronto por un grave letargo de ignorancia, los hombres vivieron sin ningún deseo de saber; de la música se tenían las mismas noticias que de las Indias Occidentales, y en tal ceguera perseveraron hasta que, primeramente Gaffurio, después Glareanus y por último Zarlino, comenzaron a investigar sobre lo que la música fuera y a procurar sacarla de las tinieblas en las que se hallaba sepultada» [4]. Se perfila a través de esta cita el esquema historiográfico que hace de la Edad Media ese largo y oscuro paréntesis, a causa de las invasiones bárbaras, del que se resurge solamente gracias al Renacimiento, que recoge el filón áureo de la cultura clásica justamente en el punto en el que los griegos lo habían interrumpido.

En materia de música, este esquema se traduce en la identificación de la barbarie gótica con la polifonía contrapuntística, esquema repetido mil veces hasta los tiempos de Rousseau; para los músicos y los teóricos de la época, la nueva música, la monodia acompañada, no era otra cosa que la que se recobraba a partir de la tradición más genuina representada por la música griega, acerca de la cual se albergaba la creencia de que había sido a una sola voz o al unísono. Asimismo, la teoría griega que reconocía un *ethos* musical específico a cada modo parecía estar de acuerdo con la idea de que la música debería mover los afectos y, no sólo esto, sino que era como una prueba más que apoyara la validez de la monodia; ciertamente, «esta manera de cantar muchas arias en conjunto» —como dijera Galilei, a propósito de la polifonía— era absurda no sólo por la confusión lingüística y musical que generaba, sino también por el hecho de que mezclaba, generalmente, diferentes clases de *ethoi,* al superponer escalas de distinto género y volver, como consecuencia, nulo, confuso o contradictorio el efecto que producía sobre el ánimo del oyente.

El retorno ideal a la música griega conllevaba, ante todo, la constatación que se hizo de la Edad Media como largo período histórico de decadencia y de oscuridad; la nueva música aportaba una nueva forma de concebir el arte de los sonidos y las relaciones de éstos con las palabras y con el ánimo del oyente. Así, pues, el músico renunciaba conscientemente a todos los oscuros siglos medievales con el fin de retomar la más antigua y válida concepción de la música: la de la era feliz de la Grecia de Sófocles, Eurípides, Platón y Aristóteles. Las dilatadas disquisiciones teóricas tanto de Galilei como de otros teóricos venían a demostrar que los nuevos modos, más sencillos y racionales, consustanciales a la armonía moderna, no eran otros que los de los griegos, mientras que los complicados modos gregorianos eran fruto de una fantasía irracional e inculta, muy difíciles de seguir y, a menudo, bastante oscuros. A pesar de cuanto se acaba de exponer, lo que más interés suscita es

comprobar que, por primera vez, las exigencias y aspiraciones de músicos y teóricos se insertan en un horizonte cultural más vasto y que, junto con ello, aflora una nueva concepción de la música que se va perfilando con éxitos, aunque se trate de éxitos, de una manera o de otra, muy diversos e imprevisibles con respecto a los intentos que lleven a cabo los reformadores. Ahora bien, el hecho de que estos reformadores apelen a la música griega y, en particular, al tipo de relación que se pensaba que reinaba entre música y palabra en la Antigüedad clásica se traduce positivamente, por un lado, en un juicio crítico muy sagaz en cuanto a los enfrentamientos que tendrán lugar con la música polifónica y, por otro, en una nueva y revolucionaria forma de concebir el uso que se hará del lenguaje musical.

3. La música, conforme a la naturaleza

Ya se ha hablado a menudo de racionalismo abstracto a propósito de las concepciones que de la música imperaron durante la Edad Media; en este sentido, la nueva estética musical, la del Renacimiento, que nace con la monodia acompañada y con la polémica relativa a los cotejos que se efectúan entre dicha monodia y el contrapunto, se puede definir aún como una concepción de índole racionalista, aunque el racionalismo implícito en ella sea de tipo muy diferente del vigente en las concepciones medievales. Ya se ha hablado también más veces de que son la mentalidad renacentista y el fomento de la ciencia moderna los dos factores que más propician una progresiva racionalización del lenguaje que la música utiliza. El racionalismo medieval había favorecido el desarrollo de una teoría musical, llena de complicaciones y de intrincamientos, completamente escindida de la realidad musical del momento, así como de las exigencias concretas que planteaban el oyente, el ejecutante y el compositor; por el contrario, el nuevo racionalismo que instaura el Renacimiento se mueve en un sentido opuesto al precedente. La sencillez y la claridad de la nueva armonía tonal encuentran su esencia en la pretensión de determinar, de modo *eficaz,* la relación existente entre música y palabra, relación que había sido comprometida gravemente por la peculiar estructura de la música polifónica. El fin de la nueva música, *mover los afectos,* exige un mecanismo de actuación lúcido, simple y racional, del cual son buenos conocedores los teóricos de la monodia acompañada.

Galilei, al esbozar dentro de su obra un análisis tan sugestivo de la música polifónica, da pie a la áspera polémica que surge, en torno a músicos de un pasado más o menos remoto, fundada en dos acusaciones muy precisas: el hedonismo y el irracionalismo. Al imputarse a la música ambos delitos, éstos no parecen a primera vista sino insólitas regresiones a la concepción medieval

de la música. Sin embargo, el diálogo contenido en el tratado de Galilei, o mejor dicho la disputa, dispone de unos interlocutores inusitados. Hasta el *Cinquecento,* los teóricos de la música, como mucho, discutían y se ensañaban en polémicas los unos con los otros, mientras que los músicos continuaban, sin que se les molestara, ejerciendo su oficio. Ahora, en cambio, Vincenzo Galilei, músico, aunque también literato y teórico de la música, mantiene controversias con otros músicos sobre la manera tanto de hacer como de concebir la música. Debido a esto, el corrillo que había dominado la situación durante la época anterior se deshace; dos mundos que se habían hallado privados de comunicación, el que agrupaba a los teóricos —los que saben— y el que agrupaba a los músicos —los que lo hacen—, entran bruscamente en contacto por primera vez. Como consecuencia de este encuentro, emergen conceptos y categorías críticas nuevas; al mismo tiempo, se embotan las viejas polémicas, al liberarse éstas totalmente de los empeños de antaño, y los viejos problemas pierden de golpe su razón de ser.

La nueva concepción racionalista de la música nace gracias a Galilei, no ya de consideraciones teológicas o metafísicas sino técnicas e históricas, sobre el sustrato aportado por una filosofía de cuño naturalista. La monodia es más *verdadera* que la polifonía, no sólo porque los griegos la hubieran adoptado en su día, sino, sobre todo, porque es más natural, es decir, acorde con la naturaleza del hombre. «En los tiempos de Guido Aretino —afirma Galilei—, parecía como si en Italia se pretendiera extraer luz de la virtud y, particularmente, de la música regulada; ocurría que entre los hombres había dejado de practicarse aquella forma de cantar que, al principio del mundo, se había adquirido de modo natural. De la misma manera, los rústicos agricultores cuando cultivaban los campos y los pastores con sus rebaños a través de selvas y montes hacían uso de aquella forma de cantar con el fin de expulsar de sus corazones el aburrimiento ocasionado por sus persistentes y pesadas fatigas. Esta clase de canto se usó siempre entre los hombres, desde la creación de éstos hasta nuestros tiempos, y no tendrá fin mientras no lo tengan todos los hombres o el propio mundo.» [5] La monodia es, por tanto, la única vía posible y auténtica que se le brinda a la música, en cuanto que es inherente a la naturaleza del hombre y, por este motivo, eterna e inmutable; así se concebirá tanto la armonía como las *leyes* de ésta por parte de todos los teóricos que sucedan a Galilei.

Desde esta perspectiva, el intervalo se convierte en el elemento privilegiado desde el punto de vista expresivo; la polémica contra la irracionalidad del contrapunto se desenvuelve también en este plano. El movimiento contrario de las partes en una composición polifónica es un procedimiento que, según Galilei, anula todo efecto posible: si cada intervalo, así como cada modo musical, tiene su *ethos* —imita o expresa cierto sentimiento—, cuando dos

voces proceden por movimiento contrario todos los intervalos habrán de invertirse para que, por ejemplo, «la quinta al ascender sea triste y al descender sea alegre, y a la inversa: [para que] la cuarta sea semejante al subir» [6]; de esto no podrá derivarse más que un conjunto confuso de sonidos en el que los efectos de una melodía se volverán nulos por obra de los efectos de otra. Concluye, pues, Galilei: «Tan confusa y contraria mezcolanza de notas no puede producir efecto alguno en quien la oye, aunque cada parte cuente de por sí con la propiedad singular de causar esta o aquella impresión en el oyente, lo que no se da, de ningún modo, en la moderna práctica contrapuntística, que confunde unas partes [musicales] con las otras e impide las operaciones naturales» [7]. El hecho de privilegiar el intervalo melódico al cotejarlo con el acorde de varios sonidos significa que Galilei funda la posibilidad de una unión entre música y palabra en principios claros y racionales. Cada palabra o grupo de palabras expresa un concepto o un sentimiento que se corresponde con determinados intervalos melódicos. Sin embargo, si se yuxtaponen diferentes melodías, la unión de éstas con las palabras devendrá un fenómeno irracional y casual, que ya no se hallará regulado por una motivación íntima. La práctica polifónica superpone diversas palabras y melodías «sin cuidar en absoluto de que, al mismo tiempo que una de esas partes canta las palabras iniciales —ya estén en prosa, ya estén en verso—, otra parte cante no sólo las del medio o las del final del mismo [concepto], sino incluso el principio, la mitad o la conclusión de otro concepto [distinto]; pronunciando muchas más veces de lo debido, aparte de repetir cuatro o seis veces lo mismo, las sílabas de cualquier palabra: una en el cielo, otra en la tierra y, si más hay, hasta en el abismo. Dicen que esto está bien hecho por [llevar a cabo] la imitación de los conceptos, de las palabras y de las partes, arrastrándose con mucha frecuencia una de las sílabas [de una determinada palabra] a lo largo de veinte notas diferentes o aun más, imitando en unas ocasiones el trino de los pájaros y en otras el gañido de los perros. Esto es causa de tanta imperfección y roba tanta fuerza a la expresión del afecto en quien suele conmoverse cuando escucha [música], que no hay necesidad alguna de alegar razones [que justifiquen lo expuesto]» [8]. Esta crítica de Galilei se repite muchas veces durante aquellos años; no sólo la encontramos en los teóricos sino también en los músicos —basta pensar en ciertas composiciones de la época que hacen parodia de la polifonía, como es el caso del *Contrapunto bestial de la mente* de Banchieri—, incluso dentro de la Iglesia católica. En dicha crítica se compendian una exigencia de claridad y, sobre todo, la necesidad de hallar un plano común de racionalidad en el que confluyan, de modo equilibrado, el lenguaje musical y el verbal. La polifonía suponía entonces hacer que prevalecieran los derechos de la música sobre los de la palabra; de este hecho parte la acusación de hedonismo que Galilei di-

rige a los músicos de su tiempo, «los cuales han convertido la razón en una esclava de sus apetitos» [9].

Este trasfondo intelectualista está siempre presente tanto en Galilei como en los restantes teóricos de la *Camerata* de los Bardi, aun cuando, en una ocasión como ésta, no se encuentre al servicio de un ideal musical abstracto e irreal, sino al servicio de un programa de actuación concreto y preciso: la realización del nuevo espectáculo melodramático. La polémica que se desarrolla contra la polifonía se sedimenta, por tanto, no sólo sobre el rastro que deja la progresiva racionalización interna a que se somete el lenguaje musical, sino también sobre el rastro que deja la concepción que se generaliza de la música como algo antihedonista y racionalista. La frase a la que se recurre tan a menudo en los tratados de la época: «la expresión de los afectos», no es más que la alternativa que se contrapone a la concepción de la música como deleite auditivo, concepción encarnada hasta entonces por la práctica polifónica, en la que las palabras —el sustentante o armazón más racional del ideal expresivo perseguido— se sofocaban y anegaban en un mar de sonidos y de armonías de signo diverso. «Debido al puro placer que los acordes deparan al oído —continúa afirmando Galilei—, no hay nadie que no juzgue [las músicas polifónicas], por su variedad, magníficas e imprescindibles; sin embargo, por lo que concierne a la expresión conceptual son pestíferas, ya que no resultan aptas para otra cosa que no sea hacer del concierto algo variado, lo que no siempre, sino más bien nunca, conviene a la expresión de concepto alguno, tanto del poeta como del orador» [10].

En los planos filosófico (en general) y estético (en particular), la batalla de Galilei y de la *Camerata* de los Bardi se dirige contra el hedonismo: se halla a favor de una música que no sea sólo placer sensitivo sino, primordialmente, expresión e imitación de los afectos; además de esto, y debido al sustrato racionalista sobre el que se desenvuelve, dicha batalla comporta asimismo, de forma definitiva, la negación de la autonomía de la música en pro de una subordinación de ésta al significado y a la lógica del lenguaje verbal. La polémica que se suscita con respecto al contrapunto reviste frecuentemente en Galilei un doble aspecto: el de una polémica contra el enredo polifónico de las voces, que contrasta con la sencillez y la claridad musicales que conlleva la melodía única, y el de una polémica contra la autonomía del proceso musical consistente en anteponer la música a la palabra, al reivindicarse por parte de Galilei la independencia y la dignidad de la palabra con respecto a la música. «No tiene nada de ingenioso y de curioso el contrapunto moderno —afirma Galilei— como no sea el [carácter] vago y gracioso [que contienen] las consonancias, así como el uso [que se hace] de las disonancias, siempre que estas últimas se acomoden a los recursos oportunos y se resuelvan conforme a un criterio justo. A efectos de expresar conceptos que se graben en

los afectos del oyente, unas y otras representan, además de un enorme impedimento, un veneno; la razón es ésta: la delicadeza continua [que aporta] la abundancia de acordes, mezclada con la aspereza y el amargor de distintas disonancias, aparte de otras mil superfluas maneras de artificio en las que con tanta destreza investigan los contrapuntistas de nuestro tiempo, con el fin de halagar los oídos, representa, como he dicho, un enorme impedimento al objeto de conmover el ánimo, el cual, ocupado y más o menos atrapado en las redes del placer, no dispone de tiempo para entender ni tomar en consideración las palabras mal pronunciadas.» [11]

4. La música y la Contrarreforma católica

La polémica anterior proviene de un laico como es Galilei y se declara a favor de una eficaz «expresión de los afectos»; no obstante, no es muy diferente, sustancialmente, de la polémica que se declara dentro del sector eclesiástico, en defensa del texto litúrgico y de la comprensión adecuada de éste, contra la música polifónica de la época. Es común a ambas posturas, sólo distintas en apariencia, la negación que se hace tanto de la autonomía del lenguaje musical como del valor expresivo de la música propiamente dicha, independientemente del eventual texto poético o litúrgico que acompañe a la música; asimismo, ambas posturas aspiran a instrumentalizar la música, adscribiéndole a ésta varios fines ajenos a la música en sí. De todo esto se deriva un éxito de carácter plural: por un lado, la apelación que se hace a la pureza y a la austera sencillez del teatro griego conduce al fastuoso melodrama barroco; por otro, las exigencias que plantean los papas trentinos en orden a eliminar del quehacer polifónico la barbarie, la obscenidad, los contrastes y todo lo considerado superfluo conduce, a su vez, a la suntuosa música litúrgica de la Contrarreforma: la cantata sacra y el oratorio.

La división que existía entre teoría y praxis se transforma ahora de modo radical, mas no se suprime del todo por obra del nuevo racionalismo; en el fondo, dicha escisión sobrevivirá a nivel subyacente, sobre todo dentro del mundo católico tras la Reforma*, tanto en el campo laico como en el religioso. La historia del melodrama y de la música eclesiástica es básicamente, desde el siglo XVII en adelante, la historia de la fractura que se produce entre una concepción de la música como medio que permite la acumulación de fines al margen de la misma música y la tendencia de los músicos que propende a li-

* Entiéndase —siempre que aparezcan uno y otro término— por «Reforma» la reforma acometida por los protestantes y por «Contrarreforma» la reforma que, abordada por el Concilio de Trento, se lleva a cabo ulteriormente en el seno de la Iglesia católica. *(N. del T.)*

berarse de todo obstáculo, de todo vínculo y de toda imposición externa, al objeto de expresar musicalmente, de forma autónoma, las propias demandas, sean éstas del tipo que sean. El problema implicado por la búsqueda y el hallazgo de un fundamento capaz de justificar la existencia de un lenguaje musical autosuficiente, que no dependiera en absoluto de otros lenguajes, ya había sido entrevisto por los teóricos de la armonía; sin embargo, no había madurado todavía dentro del mundo de la cultura.

El mundo de la música había sufrido una profunda metamorfosis en el transcurso de un siglo, que había afectado tanto al modo de concebir la música —a las funciones que asumía y a la relación que establecía con el público— como al modo de producirla. No obstante, el fundamento moralista-racionalista no perdió importancia dentro del contexto barroco católico y contrarreformista, a pesar de haber sido siempre la premisa a tener en cuenta en una formulación heterónoma de la música; en cualquier caso, dicho fundamento dispuso ahora de un campo de aplicación completamente diferente del de antaño. Moralismo y racionalismo representaron, pues, dos elementos clave sobre los que arraigó, conceptualmente, el melodrama barroco, así como las exigencias de reforma que caracterizó entonces a la Iglesia católica.

Este planteamiento, ampliamente compartido por una buena parte de la cultura oficial durante el *Cinquecento,* no se encontró con demasiada oposición. Resulta significativo comprobar que ideas análogas a las de Galilei, Caccini o incluso Monteverdi se hallen esbozadas, con cierto conocimiento de causa, no precisamente en tratados musicales, sino —por ejemplo— en textos propiamente literarios, como acontece con *El Cortesano* de Baltasar Castiglione, editado en el año 1528. Además de los elogios que hace de la música, arte que considera indispensable en el buen «Cortesano», Castiglione emite juicios mucho más notables: «Bella música —afirma el señor Federico, uno de los interlocutores del diálogo— me parece [que depara el hecho de] cantar bien con libro, de manera segura y armoniosa, pero aún más cantar con viola, puesto que toda la dulzura consiste prácticamente en un solo, y con mayor atención se perciben y se escuchan el bello modo y el aria, al no hallarse ocupados los oídos más que en una única voz, lo que nos permite distinguir cualquier pequeño error; esto no es posible cuando se canta en compañía, dado que uno ayuda a otro. Ahora bien, sobre todo me parece muy grato cantar con viola cuando se recita, porque aporta tanta hermosura y eficacia a las palabras, que deviene una gran maravilla» [12]. Sorprende cómo este refinado literato renacentista, en los albores todavía del *Cinquecento,* anticipa, de forma más bien inconsciente, los ideales de la *Camerata* de los Bardi. En definitiva, con palabras sencillas, expresándose como podía hacerlo un literato, no como un músico, traza con precisión suficiente el futuro «recitar cantando», subrayando al mismo tiempo el carácter de *noble* sencillez que

contiene dicho «recitar cantando», que conviene al buen cortesano en mayor medida que las sombrías intrigas polifónicas.

5. *La polémica entre Artusi y Monteverdi*

Una de las pocas voces que disienten de las demás, dentro del panorama cultural característico del Renacimiento tardío, es la del músico y teórico Giovanni Maria Artusi, quien se hizo famoso quizás, más que por sus polémicas contra la *música moderna,* por la disputa que, a raíz de éstas, mantuvo con Monteverdi. Los argumentos de Artusi, los que sostiene en su tratado *Imperfecciones de la música moderna,* publicado en el año 1600 (con una segunda parte, en el 1603), no se dirigen de modo explícito contra Monteverdi —como con frecuencia se ha creído—; son, en parte, los argumentos típicos de todos los que sienten nostalgia por tiempos pasados. Sus razonamientos presentan un interés puramente estético-musicológico y van más allá de las habituales polémicas propias de un conservador contra las novedades de su tiempo. En su tratado, Artusi defiende valerosamente la polifonía contra las deformaciones musicales aportadas por la práctica moderna, es decir, por músicos como Galilei, Caccini y Monteverdi. La oposición a éstos se funda, ante todo, en el hecho de que dichos músicos violan las leyes que aquél considera inherentes a la naturaleza de la música, a causa de innovaciones arbitrarias que, entre otras cosas, «ofenden al oído». Mas la auténtica oposición de Artusi a la nueva música, a la monodia acompañada, se funda en la absoluta aversión que siente contra la nueva tendencia de la música consistente en la «expresión de los afectos», que, por ser tal, asume valores subjetivos y se confía a la *sensibilidad* de cada cual. Éste es el motivo por el que Artusi defiende la polifonía, los contrapuntos dobles, las fugas por movimiento contrario y las composiciones «cuidadosas», porque todas estas se pueden explicar y porque son encuadrables conforme a reglas codificadas y, por tanto, objetivas.

Bien mirado, la polémica de Artusi no se dirige solamente contra las innovaciones técnicas que acarrea la nueva armonía, sino que tiene un objetivo bastante más vasto: en realidad, Artusi no sostiene polémicas debido a que se haga uso de las innovaciones —con respecto a las que, por prejuicios, no estaría tampoco en contra—; el verdadero objetivo que persigue la polémica de Artusi es la *expresión:* el músico moderno antepone la expresión a la belleza y, en nombre de la expresión, no vacila en ofender al oído, yendo incluso contra las reglas de la razón. Monteverdi, en el que se personifica la nueva música, elige la expresión a costa de sacrificar los que son, para Artusi, los auténticos valores del arte: la belleza y la razón, o —si se prefiere— la tradición en

la que se encarna la última; las novedades técnicas —se alude, primordialmente, al uso que se hace de las disonancias de séptima— se convierten en el instrumento principal en orden a alcanzar el fin primario que se propusiera Monteverdi: la expresión. «No niego —afirma Vario, uno de los interlocutores del diálogo— que inventar cosas nuevas no esté bien; incluso, es necesario. Sin embargo, decidme: ¿a qué se debe que queráis hacer uso de las disonancias de la misma manera que las emplean ésos? Si lo hacéis así porque pretendéis que se oigan de modo manifiesto, pero sin que ofendan el sentido auditivo, ¿por qué no las usáis de la manera habitual, razonadamente, según la forma en que compusieron Adriano *, Cipriano **, Palestrina, Porta, Gabrieli ***, Gastoldi, Nanino, Giovanelli y tantos y tantos otros de la misma Academia? ¿Acaso éstos no nos hicieron oír asperezas? Fijaos en Orlando di Lasso, Filippo di Monte, Gaches Vuert; en todos descubriréis enormes montones [de disonancias ...].» [13] Algo después, Luca, el otro interlocutor, responde: «Todo el pensamiento [se refiere al de los músicos modernos] está encaminado a satisfacer exclusivamente los sentidos, preocupándose poco de que la razón penetre en éstos y de que sea la razón la que indique las cantilenas [a los músicos]», y, prosiguiendo la polémica contra esos músicos que ignoran los sagrados textos de Boecio y de Tolomeo, Luca llega a afirmar: «Ni siquiera aprecian los Cartones de Boecio; no les interesa saber lo que éstos digan, pues les basta con saber ensartar los solfas a su manera y con enseñar a cantar sus cantilenas a los cantantes con muchos movimientos corporales, que acompañan a la voz de tal forma que al final aquéllos se comportan como si pareciera, justamente, que se murieran, consistiendo en esto la perfección de la Música [de los músicos modernos]» [14]. Es palpable la alusión controvertida que se hace a los autores de los primeros melodramas, así como al propósito expresivo que encuentra su justificación, generalmente, al margen de las reglas musicales por las que se rigiera la música, ya tradicional, de los grandes polifonistas del pasado. La polémica contra el hábito de complacer el sentido auditivo sin tener en cuenta la razón —otras veces, en cambio, se habla, quizás más exactamente, de ofensa contra el oído— se dirige, en realidad, contra el hecho de que prevalezcan la expresión melodramática, la aspereza y la violencia consustanciales al *recitar cantando,* por encima de las razones propiamente musicales: las «buenas reglas» de la polifonía más comedida y austera.

Los términos en que se establece la polémica se vuelven aún más explícitos en la segunda parte de las *Imperfecciones de la música moderna,* escrita en el año 1603, en la que Artusi aclara por contraste su pensamiento al discutir

* Refiérese a Adrian Willaert. *(N. del T.)*

** Refiérese a Cipriano Rore. *(N. del T.)*

*** Refiérese a Giovanni, y no a Andrea. *(N. del T.)*

con un personaje no identificado, llamado El Obtuso Académico, el cual, no obstante, «era hombre de mucha autoridad» a pesar de ser defensor de los modernos. El Obtuso, elogiando a «estos modernos destructores de las buenas reglas, dijo alabando aquel modo de componer: "Esta forma de modular es nueva, por inventar, siguiendo la moda, nuevos conciertos y nuevos afectos, sin poner en discusión la razón en ningún sitio, aun cuando se aleje, de alguna manera, de las antiguas tradiciones [representadas por] excelentes Músicos"» [15]. Con complicados razonamientos, Artusi pretende demostrar que la música no puede ni debe producir «nuevos conciertos y nuevos afectos»; de actuar así, alejándose de la tradición, avivará el oído y «lo golpeará áspera y duramente», «[...] estropeando y arruinando cuanto de bueno y bello tiene la música» [16]. Los «nuevos conciertos y los nuevos afectos» constituyen el nuevo mundo que se abre a los innovadores: la nueva dimensión musical del teatro melodramático, con todas sus potencialidades aún por explorar y por explotar; por su lado, la nueva armonía brinda a los nuevos instrumentos técnicas que van a dar forma, a la vez, a las nuevas exigencias expresivas y musicales.

En su origen, la polémica de Artusi no parece que explícitamente se dirija contra Monteverdi, sino contra todos los músicos innovadores a partir de Gesualdo; sin embargo, se personalizará en los años siguientes. Un cierto Antonio Braccini, tal vez pseudónimo de Artusi, responde, con un *Primer discurso* (1606) hoy perdido y, posteriormente, con un *Segundo discurso* (1608), a la defensa que el mismo Monteverdi, junto con su hermano Giulio Cesare, antepuso a la publicación del libro V de sus madrigales en el año 1605. Omitiendo aquí los términos personales que adopta la polémica, únicamente merece sacarse a la luz cómo Monteverdi y su hermano, al responder a Artusi, se refieren, no a la *armonía* —concepto que en aquel tiempo significaba música en sentido estricto—, sino más bien a la *melodía* —concepto que incluía «oración, armonía y ritmo». De esto se deriva un planteamiento completamente diferente, así como la polémica consiguiente en torno al madrigal de Monteverdi *Cruda Amarilli*. No se puede hablar de *Armonía* —afirma Giulio Cesare Monteverdi, a propósito de dicho madrigal— sin «desgarrar» su entramado, siendo la armonía sólo una parte de cuantas integran el madrigal. Monteverdi quiere que «la oración sea la patrona de la armonía y no la sierva»; de ahí que acuse a Artusi de juzgar los pasajes en cuestión sin tener en cuenta las palabras. Las innovaciones en el plano armónico y el uso desconsiderado de las séptimas disonantes —tan criticadas por Artusi, quien las juzga como un capricho inmotivado al objeto de molestar y de resultar chocantes al oído— encuentran justificación, en cambio, dentro de la *segunda práctica* monteverdiana, sólo a la luz de las exigencias expresivas, musicales y *afectivas* que se desprenden del texto poético [17]. Se perfilan, a través de

esta polémica, dos mundos claramente contrapuestos: de una parte, una concepción analítica de la música que encuentra su criterio de verdad o de falsedad según el grado de adhesión que se establezca con reglas y leyes estimadas como eternas y, en cualquier caso, consagradas por la tradición; de otra parte, una concepción sintética de la obra musical, que no sólo llega a considerarse como un todo, en su «completo conjunto», sino que el mismo tejido musical llega a inscribirse en una concepción expresiva más vasta; en ésta las reglas y las leyes de la música devienen un instrumento al servicio de un proyecto más amplio que será, ni más ni menos, la «melodía» o, en términos más modernos, el teatro melodramático.

La posición que asumiera Artusi estaba destinada a la derrota, a la luz de los desarrollos futuros que iría adquiriendo la historia de la música, aun cuando dispusiera de un punto de fuerza: el que le venía dado por la defensa que hiciera de las reglas y de las leyes de la música; defensa que, a su vez, pudo revestir el significado de una batalla —para los tiempos que corrían, impropia todavía— en pro de la autonomía de la música a costa de las palabras y de la expresión poética; mas, en todo caso, se trató de una batalla entonces que se combatió sobre un terreno destinado al fracaso: el cuadro teórico del sistema modal medieval y de la polifonía contrapuntística. Recurrir a la *naturaleza* de la música, a las *leyes* de ésta, que se explicaban en términos matemáticos y respondían a exigencias que no encontraban su verificación en el mundo de los *afectos,* constituyó siempre un rico filón dentro de la historia secular del pensamiento musical, desde Pitágoras en adelante; pero, aun siendo así, Artusi no llegó a comprender que la autonomía de la música se defendería a partir de entonces sobre un terreno diferente: el representado por el naciente mundo de la armonía; en esto no demostró ser un buen discípulo, ni partidario, de su maestro Zarlino, a quien, no obstante, continuamente acude.

Tras Artusi, y coetáneamente a la corriente de pensamiento musical de origen humanístico y literario que tuvo su consagración oficial con la *Camerata* de los Bardi, proseguirá el desarrollo del otro filón de origen más antiguo, que podría definirse como pitagórico o matemático, hasta desembocar en Descartes, Leibniz, Euler y, finalmente, Rameau; esta última corriente será la que se responsabilice de la defensa de la autonomía del lenguaje musical, de la dignidad de la música instrumental pura como lenguaje autosuficiente, sin necesidad ya del auxilio que representaba la expresión verbal. Contrariamente a Artusi, dentro de este filón, la naturaleza de la música se buscará y se encontrará, no en las reglas propias del sistema modal medieval y en los enlaces característicos de la polifonía, sino en los fundamentos eternos, universales y naturales del nuevo lenguaje armónico-tonal.

6. *La Reforma protestante y la batalla antimoralista en relación con la música*

Si el moralismo y racionalismo son componentes esenciales de la concepción de la música que, conforme a la tradición religiosa del cristianismo, está vigente durante toda la Edad Media, uno y otro se hallan también presentes, en amplia medida aunque de forma diferente, incluso en el credo estético adoptado por la *Camerata* de los Bardi, así como en el de la Iglesia católica contrarreformista. No se puede decir otro tanto en relación con el mundo germánico que brota de la Reforma protestante; quizás sea en él donde madure por primera vez una tentativa, a nivel más teórico que práctico, en orden a forjar una concepción de la música como lenguaje autónomo. Esto no quiere decir que en la concepción de la música que se descubre en los escritos de Lutero, de Calvino y de otros reformadores protestantes se haga evidente un formalismo *ante-litteram* *; en otras palabras: no es que, gracias a todos estos, la música agote cuanto significa en el enlace de unos sonidos con otros, sino que, más bien, se puede decir que el valor ético, religioso y edificante de la música se hace nacer propiamente del sonido, del placer producido por la melodía, la cual ennoblece de por sí, por su valor musical, el espíritu humano.

La música deja ya de concebirse como *instrumentum regni,* es decir, como medio que sirva para atraer con sus lisonjas a quien esté dispuesto a experimentar el pequeño fraude perpetrado al objeto de asimilar la lección moral o religiosa propiciada, no por la música, sino por el texto litúrgico del que se acompaña dicha música. Sólo así, hasta entonces, pudo tolerarse el mundo de los sonidos, si bien con mucha cautela, en el seno de la Iglesia; quizás fue por este motivo por el que la música pura instrumental hubo de hacer frente a tantos obstáculos, hasta lograr su pleno desenvolvimiento, dentro del mundo católico.

Por el contrario, dentro del mundo luterano, la música se concibe como valor autónomo, en el sentido de que la elevación del alma viene producida por la música en tanto que música; asimismo, el placer conexo a la fruición musical deja de concebirse como un mal soportable o como un incidente irrelevante, pasando a considerarse un don divino. La concepción que alberga Lutero acerca de la música se halla bien sintetizada en una carta que escribió, en el año 1530, al músico Senfl, pidiéndole que le compusiera un motete: «La música es una disciplina que vuelve a los hombres más pacientes y dulces, más modestos y razonables. Quien la desprecie, que es lo que hacen todos los fanáticos, no podrá coincidir conmigo en este punto. La música es

* Entiéndase: en el sentido literal del término, o al pie de la letra. *(N. del T.)*

un don de Dios, no de los hombres; ahuyenta al demonio y nos vuelve felices. Gracias a la música, se olvidan la cólera y los demás vicios, motivo por el que digo, plenamente convencido y sin temor a errar, que, desde el punto de vista teológico, ningún arte puede alcanzar el nivel de la música. Querría encontrar las palabras adecuadas para tejer las alabanzas dignas de ese maravilloso don divino que es el bello arte de la música; mas no sabría dónde iniciar y dónde concluir las alabanzas [que de la música hiciera], al reconocer que este arte posee cualidades tan elevadas y tan nobles; no sé siquiera cómo mostrárselas mejor a los mortales, al objeto de que consideren [el arte de la música] como el más luminoso y el más excelente. La música es el bálsamo más eficaz en orden a apaciguar, regocijar y vivificar el corazón de aquel que esté triste y sufra. Yo he amado siempre la música. Quienquiera que se deje arrastrar por este arte no podrá dejar de ser un hombre de buen carácter y dispuesto a todo. Es absolutamente necesario prestar cuidado a la música dentro de la escuela. Es preciso que el maestro de escuela sepa cantar; de no ser así, lo considero una nulidad. La música es un don sublime que nos ha sido otorgado por Dios, semejante a la teología. No daría a cambio de ningún tesoro lo poco que sé de música. Es menester habituar a los jóvenes a este arte, dado que vuelve a los hombres buenos, delicados y diligentes en todo. El canto es el arte más bello y el ejercicio mejor. No presenta nada de negativo por lo que haya que apartarlo del mundo; no se lo encuentra uno ni enfrentado a los jueces ni en controversias. Quien sepa cantar no se abandonará ni a los disgustos ni a la tristeza; se mantendrá alegre y arrojará de sí las ansiedades por medio de canciones» [18].

Ninguna sombra de moralismo se vislumbra a través de las palabras de Lutero; más bien, la música asume un poder redentor y tranquilizador con respecto al mal. La propia obra de Lutero en cuanto músico refleja fielmente su modo de concebir la música. Ante todo, la importancia que atribuye a la educación musical generalizada, en toda la escuela, proyecta una concepción de la música no como materia reservada a especialistas, sino como instrumento de elevación para todos, puesto que el arte —y la música por excelencia— eleva y educa el espíritu. Si —como ya se ha dicho— en la Europa católica, durante el Renacimiento, la música tendió, tanto en sus aspectos profanos como dentro de la liturgia, a la separación entre el ejecutante y el oyente, el ideal perseguido por Lutero se encaminó en dirección opuesta, ajustándose a sus intenciones didácticas. Los fieles deberían tomar parte activa en la función litúrgica, cantando su fe colectivamente; no se limitarían a oír pasivamente las pomposas y complicadas misas polifónicas a muchas voces. Con tal fin, se hacía indispensable disponer de himnos en lengua alemana a base de sencillas y fáciles melodías que todos pudieran aprender sin dificultad. El mismo Lutero se ocupó intensamente de esta cuestión y, al parecer,

no sólo escribió los textos para dichos himnos, sino que incluso compuso algunas de sus melodías.

En el año 1524, Lutero escribía al elector de Sajonia: «Intentamos seguir el ejemplo de los profetas y de los antiguos Padres de la Iglesia y agrupar para el pueblo una colección integrada por cierto número de salmos, al objeto de que la Palabra de Dios se conserve viva en sus corazones mediante el canto» [19]. En el mencionado año publicaba la primera edición de *Wittemberg Gesangbuch* *; en el prefacio de éste escribía Lutero, confirmando su confianza en el poder intrínsecamente educativo de la música, cuanto sigue: «Yo creo que todo cristiano sabe que entonar cantos espirituales es algo bueno, grato a Dios; siguiendo el ejemplo de los profetas y de los reyes del Antiguo Testamento (quienes se dirigían a Dios cantando y tocando, con himnos y con música producida por instrumentos de cuerdas de todos tipos), hasta llegar a los comienzos del cristianismo, todos conocieron la práctica del canto de los salmos [...]. Por consiguiente, para iniciarlos bien y para animarlos a que puedan ser mejores, otras personas parecidas a mí y yo hemos hecho una relación de cantos sacros en orden a favorecer la difusión del Santo Evangelio, el cual ahora, por la gracia de Dios, es conocido de nuevo. Estos cantos, además, están adaptados a cuatro voces, por el motivo exclusivo de que yo deseo que los jóvenes (quienes, con independencia de esto, deben educarse en la música y en otras artes [que les sean] provechosas) dispongan de algo con lo que [puedan] sustituir sus cantos amorosos y licenciosos, así como que puedan, en lugar de éstos, aprender cantos educativos y acercarse al bien como a ellos les conviene. Es más: yo no soy de la idea de que todas las artes deban desaparecer de la tierra y perecer en nombre del Evangelio, como muchos santurrones pretenden; sí querría, más bien, que aquéllas, y en particular la música, tornaran al servicio de Dios, quien las creó y nos las donó» [20]. La ideología luterana tuvo enormes consecuencias sobre el desenvolvimiento alcanzado por la música y el pensamiento musical en los países anglosajones. Posteriormente a Lutero, otros reformadores y filósofos recurrieron a la postura que éste adoptara, aunque la revistieran de diversos matices. Una posición de compromiso se observa, por ejemplo, en Calvino, en quien vuelve a aflorar cierto moralismo. Calvino reconoce «la fuerza y el vigor» inherentes al canto, con el fin de «conmover e inflamar los corazones de los hombres para que invoquen y rindan alabanzas a Dios con un arrojo mayor y un celo más ardiente» [21]. A pesar de esto, Calvino reintroduce una concepción de la música como medio de edificación: el mundo de los sonidos está lleno de peligros, conducentes a la condenación en caso de no ponerse dicho mundo al servicio de la fe. A su parecer, hay una gran diferencia entre la música hecha

* Libro de Canto de Wittemberg. *(N. del T.)*

para «entretener a los hombres [sentados] a la mesa y en sus casas» y «los salmos cantados en la Iglesia, en presencia de Dios y de los ángeles». Por este motivo, Calvino recomienda un uso cauto y restringido de la música, increpando a «no abusar de ella» a fin de que no se transforme «en ocasión de dar libre desahogo a la licenciosidad, volviéndonos indolentes por obra de los placeres desordenados [que nos proporciona], y [a fin de que] no se convierta en instrumento de lascivia [...]». El moralismo y el puritanismo calvinistas introducen otra vez un elemento fuertemente restrictivo, de molde tradicional, con respecto al liberalismo luterano, que había abierto la puerta a una forma nueva de conceptuar la música.

7. La armonía y el nuevo pitagorismo

El desarrollo peculiarísimo que presenta la música instrumental en el mundo germánico-anglosajón tiene sus premisas teóricas e ideológicas en el pensamiento de Lutero, quien reconoce, por primera vez, un valor positivo al placer producido por los sonidos y pleno derecho de ciudadanía y dignidad educativa a la música en sí y por sí misma, independientemente del *servicio* que preste en otras funciones accesorias o extrañas a ella. Se puede uno imaginar idealmente dos desarrollos diferentes, y a menudo opuestos, de la estética musical a partir de fines del *Cinquecento.* Una corriente se asentará sobre el surco que deje la problemática suscitada por la *Camerata* de los Bardi y por la Contrarreforma católica y centrará sus intereses, sobre todo, en la cuestión del melodrama y en las relaciones que se establezcan entre música y texto, conservando y acentuando dicha corriente las premisas moralistas e intelectualistas en las que se fundara. La otra corriente, en cambio, se desarrollará siguiendo el rastro de la nueva concepción luterana de la música y de las premisas estéticas e ideológicas que la presidieran; a raíz del principio de la autonomía de la música que con esta corriente se instaure, surgirá un interés nuevo por el lenguaje musical y por los fundamentos de la armonía y el significado de ésta. Si la primera corriente comprometerá principalmente a los literatos, y con éstos la crítica de talante literario, la segunda comprometerá mayormente a los filósofos y a los matemáticos.

La investigación en torno a los fundamentos matemáticos, físicos y acústicos de la armonía —iniciada ya, dentro del *Cinquecento,* por Zarlino—, en parte, continúa con la antigua tradición pitagórica que sobreviviera a lo largo de toda la Edad Media y, en parte, innova esta tradición completamente, al hacer aportación de nuevos elementos. En el fondo, el espíritu luterano había abolido, ante todo, la contraposición que existiera entre sensibilidad y razón, entre placer y virtud, tan propia de la concepción medieval de la músi-

ca. La tradición pitagórico-platónica primeramente y la boeciana y medieval después habían difundido, con los más variados matices, la idea de que la música era una ciencia —¡ojalá la primera de las ciencias!— que reflejaba, o era ella misma sin más, la armonía celeste; en medio de múltiples interpretaciones que se dieron de este concepto, lo que, de una manera o de otra, permaneció como una constante fue la idea de que si la música era de algún modo una ciencia, tal clase de música no tenía nada que ver con aquella otra música que se escuchaba y se tocaba en los instrumentos por los hombres. Entre la música que expresa o imita los sentimientos, las emociones o los fenómenos de la naturaleza, que resuena en los oídos de los comunes mortales y cuya ejecución corre a cargo de esa categoría profesional tan despreciada constituida por los músicos, y la música pensada, teorizada e investigada por la razón del filósofo, no había relación alguna. Si por musicología entendemos un estudio científico del fenómeno musical concreto, con todas las implicaciones de carácter filosófico y estético que tal estudio presupone, podríamos quizás afirmar que la musicología se desarrolla únicamente a partir de las premisas filosóficas y metodológicas propias de la moderna ciencia galileana. Aun siendo así, la nueva ciencia * se irá afirmando muy lentamente después de Zarlino, por tropezar en su camino con no pocos arrepentimientos e incertidumbres **. Con el teórico, filósofo y matemático Marin Mersenne, autor de *La Armonía Universal* (1636-1637), se echa marcha atrás al incurrirse otra vez en una concepción místico-matemática de la música que, debido a ciertos aspectos de la misma, nos transporta a un ambiente medieval. En opinión de Mersenne, toda la ciencia de la música se contiene en la Santísima Trinidad; los tres géneros tradicionales —diatónico, cromático y enarmónico— son su símbolo. Toda la especulación de Mersenne, siguiendo las huellas de los teóricos medievales e incluso de los griegos, muy alejada de la práctica musical concreta de su época, se adentra en complicados paralelismos que se establecen entre la estructura de esa música imaginaria y determinados conceptos e imágenes religiosas. Por poner un ejemplo, las cuerdas

* Refiérese aquí el autor a la ciencia musicológica, tan nueva para aquel tiempo como la que emerge de las investigaciones de Galileo Galilei (hijo del músico, ya citado repetidas veces, Vincenzo Galilei) con respecto a otros campos del saber humano. *(N. del T.)*

** Es decir: se darán procesos involutivos (v. gr.: el comentado inmediatamente por el autor), como si el método hipotético-deductivo de Galileo, tan experimental, renovador y moderno, en pocas palabras, y el método inductivo de Francis Bacon, la otra gran contribución a la filosofía y a la ciencia modernas en el momento de plenitud manierista, pudieran, de pronto, dejar de significar lo más mínimo, emplazándose en su lugar, de espaldas a ambos, las caducas concepciones éticas, teológicas, cosmogónicas, etc., de la Antigüedad y del Medievo acerca de la música, inadmisibles, sin embargo, tras el Renacimiento y el Manierismo por todo cuanto éstos supusieron de *modernidad* —sobre todo el segundo— en orden a la evolución del arte y el pensamiento posteriores en cualquiera de sus ramas. *(N. del T.)*

graves y largas de un instrumento «se aproximan al silencio, motivo por el cual representan mejor a la divinidad y su supremo poder»; asimismo, las cuerdas más largas abrazan a las más cortas, del mismo modo que Dios penetra todas las cosas. La armonía del universo encuentra su verificación más exacta en la armonía de la música, mas no en base a fenómenos físico-acústicos, sino en base a enmarañadas y abstrusas analogías metafóricas; por ejemplo, en *La Armonía Universal* se afirma incluso que las letras indicadoras de la escala musical representarían las diferentes partes del universo, mientras que los intervalos se correlacionarían con las distancias que separan a unos planetas de otros. En cualquier caso, de esta complicada simbología se puede deducir fácilmente cómo para Mersenne, quien nos habla aún de música de las esferas celestes, permanece intacto el dualismo existente entre música como objeto de los sentidos y música como ciencia.

No es muy diferente de ésta la postura asumida por Descartes, quien, a pesar de mantenerse a un nivel más *científico* que Mersenne, conserva la subordinación de los sentidos a la razón al señalar, en lo referente al aspecto sensible de la música, es decir, a la melodía y al placer producido por ésta, que hay algo en dicho aspecto que resulta irreconciliable con la razón; solamente la armonía, en cuanto estudio abstracto de las relaciones matemáticas de los sonidos entre sí, puede racionalizarse y convertirse en objeto de estudio por parte del filósofo [22].

8. *Leibniz: la reconciliación entre los sentidos y la razón*

Entre los filósofos de esta época se abre también paso otro planteamiento: el que defiende una idea de la música como ciencia racional, precisamente por su estructura acústica, y, debido a esto, como ciencia terrenal, objeto de estudios matemáticos, lo que conlleva, por tanto, el rechazo implícito del viejo concepto de armonía de las esferas. El estudio de la armonía se transforma entonces en una indagación que se dirigirá al descubrimiento de cómo la estructura matemática, racional y ordenada del universo se revela también en la estructura acústica, física y sensible de la música: fenómeno de la naturaleza del mismo modo que lo son los demás fenómenos que se ofrecen al estudio del filósofo y del científico. En este sentido, es significativa la posición que adopta Leibniz, quien, a través de los breves pasajes de su obra en que presta atención a la música, adelanta perspectivas que despliegan nuevos horizontes filosóficos y estéticos a los futuros teóricos de la música. Para Leibniz, la música es, en primer lugar, un *percibir* placenteramente sonidos. Toda objeción moralista cae por tierra, junto con todo dualismo que se establezca entre sentir y comprender la naturaleza de la armonía innata a los soni-

dos. Con la célebre definición leibniziana de la música como *exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi* [23] *, el filósofo quiso expresar sintéticamente un concepto bastante complejo. Según Leibniz, la música cuenta con una sólida estructura matemática, lo que, sin embargo, no se contrapone en absoluto al hecho de que aquélla se dirija, primordialmente, a los sentidos; es más: tal estructura se revela justamente en el instante mismo en que la música llega a percibirse de forma sensible. Después de la sucinta expresión ya citada, casi convertida en proverbial, Leibniz continúa de esta manera: «La música se manifiesta, en amplia medida, mediante percepciones confusas y más o menos inadvertidas, que escapan a las percepciones más claras. Ciertamente, se equivocan los que piensan que el espíritu no pueda acoger nada de lo que él mismo no tenga conciencia. En realidad, el alma, aunque no note si completa un cálculo, repara, sin duda, en el efecto de ese cálculo inconsciente, bien a través de un sentimiento de placer frente a la consonancia, bien a través de un sentimiento de fastidio frente a la disonancia. El placer surge como consecuencia de muchas consonancias imperceptibles». Así, pues, en la música se manifiestan, de modo directo y privilegiado, la naturaleza y, por tanto, la armonía por la que se rige todo el universo; a su vez, esta armonía se manifiesta, ante todo, a la sensibilidad y sólo a través de la sensibilidad, que asume, en el pensamiento de Leibniz, la forma de una anticipación de la razón y, más aún, deviene la única vía de acceso a la razón propiamente dicha. Se derrumba con esto toda contraposición entre sensibilidad e intelecto, entre belleza sensible del mundo y orden matemático del universo, entre fantasía (cálculo inconsciente) y racionalidad. «La música —prosigue afirmando Leibniz— nos fascina a pesar de que su belleza no consista más que en la proporción de los números y en el cálculo —del que no somos conscientes, pero que el espíritu completa, no obstante— de las vibraciones de los cuerpos sonoros causadas por el efecto de determinados intervalos.» [24] Nosotros experimentamos placer al escuchar sonidos, precisamente porque en el acto de escuchar, antes incluso de que intervenga el filósofo o el matemático para explicarnos cómo se produce la música, ya realizamos un cálculo matemático inconsciente y experimentamos placer con ello. La música es también, pues, una forma sensible y tangible de la que se sirve la naturaleza para revelarse a nosotros con su suprema armonía.

La definición sacada a colación más atrás se halla en relación con otra definición leibniziana no menos importante: «Verdaderamente, así como nada es más placentero a los sentidos del hombre que la armonía musical, tampoco nada es más placentero que la maravillosa armonía de la naturaleza, de la

* Ejercicio oculto de aritmética del alma que no sabe hacer el cálculo por sí misma. *(N. del T.)*

que la música es únicamente un incipiente saboreo y una pequeña evidencia» [25]. Tal vez, ningún teórico de la música haya expresado tan sintética y ejemplarmente la exigencia de reconciliación entre oído y razón, entre sensibilidad e intelecto, entre arte y ciencia; no sólo esto, sino que esta aspiración —la eliminación de tan antiguo y arraigado dualismo— se une al argumento todavía más antiguo, de origen pitagórico, que identificaba el concepto de música con el de armonía: para Leibniz, la armonía ha de entenderse como orden matemático del universo, siendo entonces la música el medio por el cual esta armonía matemática y numérica se revela sensiblemente, de manera inmediata, al hombre.

La concepción de la música que aflora en estas someras definiciones del filósofo y matemático alemán se vuelve a hallar: por un lado, en la flor y nata de cuantos estudios aparecen durante el siglo XVII, e incluso durante el XVIII, ocupándose de profundizar en los fundamentos naturales de la nueva ciencia de la armonía, que culminan probablemente en la vasta obra de Rameau; por otro lado, y en cierto sentido, en la exuberancia de que hace gala la música instrumental pura, en tanto que acto de fe con respecto a la autonomía, autosuficiencia y validez del lenguaje de los sonidos, que alcanza su cenit en la obra instrumental de J. S. Bach. El pensamiento de Leibniz puede comprenderse en toda su trascendencia, exclusivamente, en conexión con el clima musical característico de la Alemania luterana, donde llega a fundirse, en un proyecto unívoco y orgánico, el ideal de la música como acto de fe, como testimonio divino, y, al mismo tiempo, como medio encaminado a mover los afectos y a conmover a los oyentes.

Lo que se puede definir como espíritu leibniziano, que descubrimos en buena parte de la cultura musical, sobre todo en la alemana de derivación luterana, aunque también en algo de la francesa, está presente asimismo en otros pensadores, aunque a distintos niveles de conocimiento. Por ejemplo, un oscuro literato, como es Charles Dassoucy (1604-1674), formula conceptos muy cercanos a los de Leibniz, si bien se expresa de forma bastante alejada del rigor filosófico y del lenguaje técnico de un teórico musical. La idea de la armonía del universo como fundamento de la belleza y la variedad que éste posee, así como la idea de su reflejo de manera sensible sobre la música y la armonía musical, son expresadas, de modo elegante y pleno en imaginación, por Dassoucy en sus escritos. El mundo es semejante a una gran clave, cuyas cuerdas, vibrando armoniosamente, crean la diversidad de acordes que existe en la naturaleza. El hombre dotado de inteligencia realiza en pequeña dimensión, al afinar su clave, lo que realiza Dios al afinar el gran clave del Universo. «Sin embargo, estas proporciones armónicas, que se encuentran en la construcción de este gran Edificio del Mundo y que se vuelven a encontrar en la música, en la poesía y en la pintura, y hasta en este discurso, no sólo

guardan relación con las cosas más grandes, sino también con las más pequeñas. Todo lo que nosotros vemos en la Naturaleza es música; nada puede subsistir sin esta armonía que el hombre, a imitación de Dios, es capaz de producir y de enseñar.» Esta armonía que la música encarna de forma sensible, aunque no se trate más que de un caso particular de una armonía universal, es la que «conmueve los ánimos y aviva las pasiones» [26].

A través de las estrambóticas palabras de Dassoucy no puede dejarse de oír nuevamente tanto el eco de la teoría leibniziana de la armonía preestablecida como el de la concepción musical, también de Leibniz, que presupone el abandono del moralismo contrarreformista católico y que permite afianzar la idea de un lenguaje musical que ya nunca se haya de subordinar a otros lenguajes *.

* Si a Leibniz le cabe la gloria de reconciliar los sentidos con la razón, debemos rendirle tributo, al final del capítulo que concluye precisamente con la alusión a su concepción estética de la música, mediante una cita, tan exponente de su pensamiento filosófico en el aspecto comentado por E. Fubini, como es la que sigue, extraída de la ingente obra del gran filósofo racionalista alemán: «Nada hay en la inteligencia que primeramente no haya estado en los sentidos, si no es la inteligencia misma» [cit. por Félicien Challaye, *Estética,* Barcelona, Labor, 1935 (Col. Labor, 360), p. 179]. Se trata de una corrección a la fórmula del empirista inglés John Locke: «nada hay en la inteligencia que primeramente no haya estado en los sentidos», a la que Leibniz agrega: «si no es la inteligencia misma». Esta brillante intuición, que le permitiera aunar conocimiento racional y conocimiento sensible reconciliándolos, le sirvió de punto de partida para desarrollar una concepción de la música perfectamente fundamentada desde el punto de vista filosófico, como hemos tenido ocasión de apreciar a través de las últimas páginas. *(N. del T.)*

8. *Del racionalismo barroco a la estética del sentimiento*

1. Armonía y melodrama

Dos acontecimientos señalaron el comienzo de una nueva era en la historia de la música: la invención de la armonía y la del melodrama. Todas las polémicas que alrededor de la música fueron surgiendo a lo largo de los siglos XVII y XVIII tuvieron su raíz en ambos acontecimientos, tan revolucionarios que absorbieron la atención tanto de los filósofos y de los hombres de letras como del público culto. No es un hecho casual que armonía y melodrama nazcan simultáneamente, puesto que el melodrama implica necesariamente un acompañamiento musical que permita y favorezca una sucesión temporal de los diálogos y de la acción dramática; esto era, precisamente, lo que la polifonía, con la superposición paralela de múltiples voces que fluían a la vez, no permitía hacer. La revolución que a principios del siglo XVII renovó totalmente el mundo musical y creó un universo sonoro dotado de nuevas posibilidades y abierto a un desenvolvimiento diferente, debido al hecho de romper con la ya secular y gloriosa tradición polifónica, generó coetáneamente un gran número de problemas estéticos, filosóficos, musicales e incluso matemáticos y acústicos, de los que se halla el eco en innumerables artículos, opúsculos, folletos y tratados durante los siglos XVII y XVIII, siendo muy abundantes todos ellos, principalmente en el ámbito de la cultura francesa. No es éste el lugar donde deban recordarse todos los elementos que contribuyeron a provocar la crisis de la polifonía y el nacimiento del melodrama y de otras nuevas formas musicales, pues el discurso al respecto nos llevaría demasiado atrás en el tiempo y nos alejaría de nuestros plantea-

mientos; sin embargo, interesa sacar a la luz los grandes temas, los conceptos y las categorías filosóficas en que se insiste de modo reiterativo a través de los infinitos escritos musicales que sucedieron a la invención de la armonía y del melodrama durante los siglos mencionados.

Armonía y melodrama se implican recíprocamente; por eso los numerosos teorizadores de uno y de otro fenómeno ponen el acento ya sobre la armonía, ya sobre el melodrama, sin que pierdan la más mínima conciencia por tal motivo de que la relación que se da entre ambos eventos es ciertamente estrecha. La nueva relación que a su vez se establece entre la música y la poesía implica necesariamente un nuevo lenguaje musical que dé forma al sentido que adquiere el desarrollo temporal de dichos eventos, concretamente, con respecto a la poesía barroca. La revolución lingüística que se produjo en la transición del Renacimiento al Barroco configuró una perspectiva radicalmente nueva para la música: por primera vez, ésta se asume como espectáculo, como flujo de sucesos diversos, frente a un público que deviene espectador destacado. El lenguaje de los afectos —al que consigue volver eficaz únicamente que el discurso armónico-melódico se desenvuelva con fluidez, ejerciendo sus efectos sobre el espectador— depara las premisas sobre las que se ha de asentar un nuevo *uso* de la música; asimismo, el lenguaje de los afectos exige de teóricos y filósofos un replanteamiento completamente diferente desde el punto de vista del pensamiento en todo cuanto a la música y a sus fundamentos se refiere.

Con frecuencia, se asocia el nacimiento de la armonía con el de la ciencia moderna. En efecto, aunque en este campo los paralelismos son siempre un poco arriesgados, se pueden descubrir ciertas analogías que no resultarían, probablemente, casuales; sobre todo, no es casual el hecho de que, entre quienes en el siglo XVII indagaron acerca de los fundamentos filosóficos de la armonía, se hallan precisamente algunos pensadores que se sitúan entre los fundadores de la filosofía moderna y del método científico: Descartes, Mersenne y Leibniz, por no citar más que los nombres en que se insiste más a menudo. Indudablemente, entre las afinidades formales que se observan entre la armonía y la ciencia moderna se encuentra el espíritu racionalista, la tensión hacia la simplificación racional del mundo, cuya multiplicidad puede y debe ser reconducida hacia unas pocas, pero claras, leyes fundamentales. Esta tendencia se constata ya plenamente en las obras teóricas del veneciano Gioseffo Zarlino, en la segunda mitad del *Cinquecento,* y en su persistente tentativa de reducir el mundo plurimodal de la polifonía renacentista a dos únicos modos: el mayor y el menor. Además, hay que decir que no se trataba tan sólo de una simplificación y de una reducción en lo concerniente al número existente de modos medievales, sino de una racionalización del universo sonoro, pues, en realidad, los modos mayor y menor son incluso reducibles a un único modo: el mayor (el menor no es otra cosa que una variedad o una

subespecie del mayor), proporcionándole la legitimidad al modo mayor no ya la autoridad de la tradición o unas motivaciones de índole extramusical, sino la propia naturaleza del sonido.

Como bien sabemos, para los teóricos que se jalonen sobre la vía trazada por Zarlino, la *naturaleza* representará siempre la fuente de toda legitimidad, mientras que las leyes de la armonía serán tales porque se pueden extraer ágilmente de ese gran libro, abierto a cuantos lo saben leer, que es la naturaleza. Este libro se ha escrito —como decía Galileo— en «lengua matemática»; de aquí que el teórico de la música pueda recabar, tras la atenta observación de la naturaleza, las leyes eternas que regulan el mundo de los sonidos. Por lo visto, Zarlino, a través de la división matemática que llevó a cabo del espacio sonoro comprendido en una octava (1/2), estableció la división armónica fundamental, es decir: la tercera mayor, que corresponde a la relación de 4/5; la tercera menor, que corresponde a la relación de 5/6, y la quinta, que corresponde a la relación de 1/3. Estos intervalos son consonantes, produciendo tal impresión en nuestro oído a causa de que guardan correspondencia con una división matemática de la escala. Ahora bien, esta primera e importante aproximación a la armonía, gracias a la decantación del acorde perfecto mayor como su fundamento, no es más que el primer paso hacia ulteriores deducciones que abrirán el camino a implicaciones mucho más relevantes en el plano musical. ¿Cuál era el objetivo que pretendía alcanzar Zarlino mediante una racionalización tan radical, con trasfondo matemático, de ese universo sonoro que, a primera vista, se manifestaba al hombre revestido de un aspecto tan caótico e informe, aun cuando, en el contexto de la civilización occidental, se hubiera manifestado ordenado, conforme a unos esquemas consuetudinarios que se habían transmitido pasivamente, en el pasado, de una generación a otra? En el momento en que vivía Zarlino, ¿a qué fin tendía la nueva esquematización que éste perseguía si la misma, en muchos aspectos, parecía más bien que lo que traía consigo era un empobrecimiento de la variedad plurimodal precedente? El objetivo a conseguir por Zarlino y por los teóricos que le sucedieron hasta llegar al gran Rameau estaba explícitamente claro: no se trataba de un ejercicio científico o de una autocomplacencia generada por los nuevos descubrimientos en el campo de la música; sino que, tremendamente conscientes del fin perseguido, se intentaba obtener, gracias al conocimiento científico de la *naturaleza* de la música, el mayor efecto posible sobre el oyente. Producir efectos sobre el espíritu equivale a decir provocar *movimientos* en el espíritu del oyente, o —por decirlo con términos empleados en aquellos tiempos— suscitar *afectos,* o incluso —como había afirmado Aristóteles, aunque en un contexto muy diferente— mover «a la piedad y al terror».

El nexo entre el plano matemático-científico y el de los afectos era muy evidente tanto para Zarlino como —más tarde lo habría de ser— para Des-

cartes, Leibniz y Rameau. Asimismo, el hombre es *naturaleza;* en definitiva, el espíritu humano también es *sensible* a las leyes de la naturaleza, pues, aunque esté fabricado con una materia más sutil, es siempre, sin embargo, naturaleza. Debido a esto, el músico que conoce la naturaleza de los sonidos sabe cómo usarlos para producir la cantidad máxima de efectos, o afectos, sobre aquella otra naturaleza —en cualquier caso, naturaleza absolutamente siempre, sujeta por tanto a las mismas leyes que la de los sonidos— que se plasma en el espíritu humano. Este hecho explica por qué las consonancias procuran placer y las disonancias displacer; por qué ciertos acordes mueven a la tristeza mientras que otros mueven a la alegría, y así sucesivamente. Quizá, con carácter de sustentáculo de esta fe en la posibilidad de *hablar* al corazón del hombre, se asiente aún la idea pitagórica de que la música presenta una afinidad en cuanto a sustancia con el espíritu humano, ya que una y otro se constituyen de números. No obstante, solamente un conocimiento profundo, auténtico, de la naturaleza de los instrumentos [musicales] de que disponemos brinda garantías suficientes para poder servirse adecuadamente de ellos y para producir con ellos los efectos que se pretenden sobre el espíritu del oyente. «Mover los afectos» son las palabras que sistemáticamente aparecen en todos los tratados teóricos desde mediados del *Cinquecento* en adelante. Tanto los músicos instrumentales como los operísticos se encaminan hacia la consecución del mismo objetivo: mover los afectos, hacer llorar, hacer reír, conmover; la música adquiere, como consecuencia, este riguroso sentido unidireccional y se proyecta hacia un público, hacia un oyente, que desde el otro lado de la barricada se siente atraído por ella. La eficacia del *discurso* musical, sea instrumental, sea melodramático, tiene su base, indiscutiblemente, en el nuevo lenguaje armónico-melódico, es decir, en un lenguaje que, por su claridad plena de racionalidad, por su sencillez de funcionamiento, por la seguridad de sus reglas, permite un cálculo exacto al músico con el fin de prever y regular la eficacia que el lenguaje en sí ejerce sobre el espíritu del oyente. Racionalidad fundada en la naturaleza y sencillez fundada en la seguridad que proporcionan las leyes: una y otra van parejas e inciden incuestionablemente en la eficacia afectiva. Razón y corazón se implican recíprocamente, condicionando la primera al segundo, y viceversa. En el seno de esta geometría o mecánica de los afectos nace, por consiguiente, el gran espectáculo nuevo, «afectuosísimo», que es el melodrama, con sus convencionalismos retóricos, con su aparato escénico y con un lenguaje propio o, más bien, con una extraña y bastante discutida mezcla de varios lenguajes; en particular, de música y poesía: lenguajes ambos, por ciertos flancos, tan similares y, por otros, tan distintos. Con todo, ya se trate de espectáculo melodramático, ya se trate de *espectáculo* puramente musical, o sea de música instrumental, el objetivo a conseguir es siempre el mismo: mover los afectos. En el

transcurso del siglo XVII, los dos lenguajes, el de la música instrumental y el de la música melodramática, se aproximan cada vez más; sus respectivas formas ejercen, con ímpetu, una mutua influencia, y géneros, por su origen tan diversos, se entrelazan de manera indisoluble. Las oberturas, las arias, los duetos, los coros operísticos, tomaron en préstamo sus formas de las formas instrumentales contemporáneas: las *suites,* los *concerti grossi,* los *concerti solisti,* las sonatas, dándose también el proceso a la inversa. Sin embargo, a nivel teórico, las cosas no anduvieron a la par; por el contrario: se abrió una profunda fractura entre la música instrumental y la música vocal. En la raíz del gran debate que hizo converger, durante casi dos siglos, la atención de filósofos y de críticos se sitúa: por una parte, la exigencia, ratificada siempre desde Zarlino en adelante, en cuanto a si la música debe mover los afectos o, en otras palabras, comunicar afectos, *expresar* —empleando un término más moderno— emociones, ser *significativa;* por otra parte, la duda en cuanto a si la música instrumental, por sí sola, sin ayuda de la palabra, es inadecuada con relación a ese fin primario e irrenunciable: ser significativa. El intelectualismo humanístico, el privilegio del lenguaje verbal con respecto a otros lenguajes y, desde el siglo XVII hasta finales del XVIII, el horror por toda concepción estética del arte y, más concretamente de la música, meramente hedonista suscitaron la fuerte sospecha de que la música instrumental pura era insignificante, y por este motivo se la acusó de carecer de autonomía.

2. *Música, ciencia y filosofía*

Si, en lo que atañe a la música, el intelectualismo de origen racionalista y cartesiano es una constante dentro de la estética, al menos, a partir de mediados del siglo XVII, en lo que se refiere a la variedad de formas que adquiere y a los diferentes matices con que se desarrolla, se pueden distinguir como mínimo dos ricos filones dentro de él, en parte divergentes en cuanto a sus resultados, pero cuyos orígenes se remontan en ambos casos hasta los teóricos de la segunda mitad del *Cinquecento,* justamente de las décadas anteriores a la invención del melodrama. Por un lado, Zarlino había aspirado a decantar los fundamentos racionales y naturales de la armonía, al concebir ésta como el lenguaje específico del que habría de valerse la música; a esta postura se adhieren todos los teóricos de la armonía hasta Rameau y sus sucesores, quienes intentarán sentar las bases de la autonomía y de la validez de la música como lenguaje autosuficiente de los afectos, al tangibilizar en los procedimientos armónicos, en las leyes que regulan la concatenación de los acordes, en los intervalos consonantes y disonantes y en las *figuras* armónicas un verdadero vocabulario de los afectos. Por otro lado, Caccini, Peri, incluso Monteverdi,

siguiendo las indicaciones de Vincenzo Galilei, de la *Camerata Fiorentina* del conde Bardi y de los primeros teóricos del melodrama, subrayaron el valor melódico de la música más que el valor armónico, con lo cual vincularon indisolublemente la música con el destino de la palabra. El mito de lo clásico y del renacimiento de la tragedia griega tenía la función de hacer más sólido el principio unificador de poesía y música como forma de potenciación recíproca al objeto de mover los afectos. La curva melódica de la música o —como se decía entonces— el *recitar cantando* lo que debía hacer humildemente era secundar, destacar y exaltar los acentos de las palabras, el significado fonético y semántico de éstas, aumentando con ello el efecto que producía sobre el oyente. Por este motivo, la música sin palabras corría el riesgo inevitable de transformarse en una envoltura vacía, capaz, como mucho, de procurar un superficial placer autiditivo, pero incapaz de inflamar el corazón. Ahora bien, si entre los dos grandes filones de investigación que ya se han señalado no hay posibilidad de entendimiento ni de mediación, manteniéndose cada uno afincado en su posición respectiva, en el seno del campo melodramático, en cambio, la polémica sí se desarrolla con extrema vivacidad. En efecto, la música puede ser aceptada como parte integrante de la palabra, como su complemento expresivo, pero también puede ser tolerada, simplemente, como ornamento, como oropel más o menos esencial de la palabra; asimismo, puede ser rechazada sin más, como causa primera de la corrupción de la esencia trágica y poética del texto, como propiciadora de un gusto corrompido y lascivo por parte del público. Las posiciones adoptadas por los críticos y los filósofos que se ocuparon del melodrama fueron, por tanto, bastante variadas, y los debates que generaron dominaron la escena cultural europea con vivas *querelles* durante más de un siglo.

En el torbellino de estas polémicas, que se desenvolvieron principalmente en ambientes literarios y humanísticos, a menudo con la participación de los propios protagonistas, o sea músicos y libretistas, continuaron su trabajo al margen, silenciosamente, los *científicos:* los teóricos de la armonía, los indagadores de los misterios de los sonidos y los físicos acústicos. Descartes describe la eficacia con que opera la música sobre el espíritu humano en un breve ensayo de impronta científica, el juvenil *Compendium Musicae* —escrito en 1618, pero publicado póstumamente en 1650—, lejano a las polémicas que ya se ceñían en torno al *recitar cantando,* al teatro de los antiguos y de los modernos; ensayo que sirvió de preludio, al menos en el plano filosófico, para su futuro tratado *Les passions de l'âme**. El fin que se propusiera Descar-

* Refiriéndose a este tratado, E. Fubini afirma resueltamente que el *Compendium Musicae* le «sirvió de preludio, al menos en el plano filosófico»; lo cierto es que, dejando a un lado dicho ensayo musical, de las cuatro grandes obras filosóficas escritas por Descartes (*Discurso del método,* 1637;

tes consistía en explicar el mecanismo acústico y fisiológico en función del cual la música ejerce sus efectos sobre los sentidos y, a través de éstos, sobre el alma. De lo que se acaba de señalar se puede deducir correctamente que la relación música-poesía se hallaba absolutamente fuera del horizonte del filósofo. De paso que declara que «la música tiene por objeto divertirnos y suscitar en nosotros diversos sentimientos», opina que «es competencia de los físicos estudiar la naturaleza del sonido, el cuerpo que lo genera y las condiciones en que resulta más agradable» [1]. En medio de este panorama, se desenvuelve la investigación de Descartes acerca de los parámetros del sonido: el rítmico y, sobre todo, el concerniente a los intervalos; investigación no sólo física sino también psicológica: a cada tipo de intervalo corresponde determinado efecto que se produce en el ámbito de los sentidos y, por consiguiente, del espíritu, efecto que va desde el más simple agrado o divertimiento hasta las más complejas y matizadas emociones y pasiones. Descartes se sitúa en un plano meramente científico-materialista que no es el de Zarlino, como tampoco será más tarde el de Leibniz y, mucho menos, el de Rameau. La relación entre un intervalo determinado y un estado de ánimo es de naturaleza mecánica: no hay ninguna afinidad metafísica entre ambos fenómenos y el placer estético no puede derivarse de la belleza intrínseca de ciertas relaciones numéricas con respecto a otras, como ya afirmaba Zarlino siguiendo la huella dejada por una tradición muy antigua. Con todo, el estudio de Descartes representó un potente e inicial estímulo para el desarrollo ulterior de estudios científicos sobre el sonido y sobre la armonía, conducentes a la afirmación de la autonomía de la música fundada en sus propias leyes y en una rigurosa e identificable relación psicofísica de dicho arte con nuestra sensibilidad acústico-emotiva.

Asimismo, aun fluctuando entre diferentes posiciones a adoptar, los teóricos del siglo XVII se alían para la consecución del mismo fin, es decir, intentan, incluso por caminos distintos, ordenar racionalmente el mundo de los sonidos y, en correspondencia con éste, el mundo de los afectos. Sean teóricos franceses —como el jesuita Marin Mersenne— o alemanes —como Athanasius Kircher, Johannes Kepler y otros—, todos persiguen lo mismo. Descartes se inclina explícitamente por una sistematización racionalista y *laica* del mundo de los sonidos y de sus efectos, excluyendo toda metafísica relativa a sus vínculos con el alma; Descartes indagó acerca del poder de los sonidos constriñéndolo a un mecanismo de causa y efecto. Otros teóricos os-

Meditaciones metafísicas, 1641; *Principios de filosofía*, 1644; *Las pasiones del alma*, 1649), la última es la que, incuestionablemente, contiene mayor número de elementos *estéticos* en sentido lato. Cfr. trad. cast. de Consuelo Berges, Buenos Aires, Aguilar, 1981[4] (Bibl. de Iniciación Filosófica, 86). *(N. del T.)*

cilan entre posiciones en conexión todavía con las más antiguas concepciones pitagóricas sobre la finalidad entre música y alma, readaptadas a la nueva teología cristiana, y posiciones más científicas y empiristas. No obstante, todos tienen en común que aspiran a una sistematización más racional del universo sonoro, valiéndose para ello de una investigación que saque a la luz las leyes intrínsecas del sonido, su autonomía y, sobre todo, los modos por medio de los cuales se expliquen los efectos que ejerce el sonido sobre el espíritu humano, fin último de la música.

Marin Mersenne, que mantuvo correspondencia con Descartes sobre problemas musicales, en su gran obra enciclopédica *Harmonie Universelle* (1637), a pesar de retomar una cosmología de origen medieval y renacentista, en la que la música y la armonía entran en relación con el orden cósmico y con la naturaleza trinitaria de la divinidad, prosigue, sin embargo, las investigaciones *empíricas* de Descartes en torno a la física acústica y a la armonía, intuyendo diáfanamente que las frecuencias armónicas múltiples son un dato *natural* de todo cuerpo vibrante. En el fondo, la idea de Dios como supremo arquitecto y geómetra del mundo —idea elaborada no por el misticismo, sino por el racionalismo del siglo XVII— no se opone por completo a las investigaciones empíricas que entonces se llevan a cabo sobre la naturaleza armónica de los sonidos. La vieja teoría de la *música mundana* se retoma, pues; pero esta vez adquiere una nueva traza: el acorde perfecto mayor, cuya existencia puede cotejarse en la naturaleza, ¿acaso no es corroborado, en mayor medida, por la Trinidad? Por tanto, la armonía de las esferas celestes desciende, poco a poco, hasta la tierra. El mismo punto de vista adopta el gran científico Johannes Kepler en su tratado *Harmonices Mundi* (1619). Para estos teóricos, la legitimación de la música se da a la par que se concreta el fundamento natural de ésta, debiéndose entender por naturaleza el mundo natural y el sobrenatural juntos: dos órdenes que no pueden ser sino paralelos y concordes según la metafísica del siglo XVII. El ambicioso y amplio programa de esta centuria, consistente en reconducir naturaleza y espíritu bajo la égida de una ley común a ambos, parece que halla en la música el punto más delicado y más significativo de dicha convergencia; ciertamente, la música, más que cualquier otro arte, encarna el punto de encuentro de la idea de un universo armónico con la idea de la armonía del alma. El concepto enunciado, que puede tomarse prestado para formular las más audaces construcciones y especulaciones metafísicas —como, por ejemplo, las incisivas alusiones de Leibniz al respecto [2]—, puede cristalizar también en una dirección más escolástica: en la formulación de un repertorio, en fin, en el que se fijen las correspondencias entre las figuras del nuevo lenguaje musical y los efectos que dichas figuras producen en el espíritu humano.

La teoría conocida con el nombre de *Affektenlehre* * se mueve justamente en esta dirección, descubriéndose sus premisas en Zarlino; no obstante, su primer codificador fue el jesuita Athanasius Kircher, quien, en los dos ricos volúmenes que configuran su obra *Misurgia Universalis sive ars magna consoni et dissoni* ** (1650) —aparte de legarnos un extenso testimonio con relación a toda la teoría y la práctica musicales de su tiempo—, sentó las bases de la susodicha teoría de los afectos, teoría que gozará de tanta fortuna durante más de un siglo. Esto se comprende desde el instante en que todos los lenguajes artísticos nuevos, transcurridos los años de experimentación, de polémicas, de batallas en busca de la propia afirmación, y de entusiasmo generado por la novedad, tienden inevitablemente a fijarse y a esquematizarse en lo que a su uso y a sus funciones se refiere; en otras palabras, tienden a codificarse en una pragmática y en una sintaxis que les sean propias y, finalmente —lo que es más importante—, tienden también a fijarse en una retórica. La teoría de los afectos no es otra cosa más que la *Retórica* del nuevo lenguaje armónico-melódico. El padre Athanasius Kircher planteó con éxito los primeros indicios de esta nueva ciencia: la retórica de la nueva música. En efecto, por primera vez, se intenta trazar un cuadro sistemático de los efectos producidos por las diferentes clases de música. «El espíritu —afirma Kircher— se halla en posesión de determinado carácter que depende del temperamento innato de cada individuo; en base a esto, el músico se inclina hacia un tipo de composición más que hacia otro. La variedad de composiciones es casi tan amplia como la variedad de temperamentos que se pueden encontrar en los individuos.» [3] En consecuencia, hay una conexión rigurosa entre cada estado anímico y la armonía, o estilo musical, que corresponda a cada estado. Retomando antiquísimas clasificaciones de origen griego, como es el caso de la doctrina de los *temperamentos* de Hipócrates (flemático, sanguíneo, colérico, etc.), llega a definir las *figuras* musicales que se ajustan a la función de modelos formales, cristalizados, catalogados, que se adhieren perfectamente a los respectivos efectos psicológicos. Con idéntico objetivo, Kircher particulariza tres estilos fundamentales en la música, a los que denomina *individual, nacional* y *funcional,* y subdivide este último, posteriormente, en numerosas especies. No merece la pena discutir ahora sobre la validez de tales clasificaciones, a menudo extravagantes; lo que sí resulta digno de subrayar es el hecho de que éstas reflejan ese momento de consolidación, de racionalización del nuevo lenguaje armónico-melódico, momento en el que incluso se tiende a su cristalización. Sea en el campo vocal y teatral, sea en el campo instrumental, este nuevo lenguaje tiende a concretarse, desde la fluidez y la vaguedad melódicas propias del comienzo, en fi-

* Teoría de los afectos. *(N. del T.)*

** Misurgia Universal o arte magno de los sonidos acordes y discordes. *(N. del T.)*

guras y formas dotadas de un significado afectivo cada vez más preciso, codificado y codificable. Dicho lenguaje nació, ciertamente, con el propósito de perfilar un *mecanismo* sonoro apto para «mover los afectos»; era natural y lógico, por tanto, que la teoría de los afectos —o, como la llamaban los teóricos alemanes, la *Affektenlehre*— encarnara sobradamente esa propensión a la consolidación y a la institucionalización de aquello que, en sus orígenes, fue solamente una aspiración y un movimiento instintivo.

3. *La crisis del «recitar cantando»*

El binomio música-poesía es, de por sí, problemático, habiéndolo sido siempre, desde los tiempos de la antigua Grecia. Sin embargo, ya se ha visto cómo la crisis de la polifonía, la invención del melodrama y la del nuevo lenguaje armónico-melódico reportaron enorme actualidad a dicho problema, hasta convertirlo, durante toda la época barroca, en algo absolutamente visceral para toda la especulación teórico-estética que se desarrolló en torno a la música. Si se repara en los orígenes del melodrama, en las teorizaciones de la *Camerata Fiorentina*[4] y en las especulaciones de Vincenzo Galilei, no puede por menos que maravillarnos el que esta nueva gran invención que fue el melodrama —espectáculo nuevo, nacido del signo de la concordia entre literatos y músicos, que dejó una profundísima huella en toda la civilización musical de Occidente— se convirtiera rápidamente en la manzana de la discordia. Al iniciarse ésta, debió de darse, sin duda, un tremendo equívoco: el mito del retorno a los orígenes parte, con frecuencia, de indignas chanzas, si bien, no obstante, ejerce una gran fascinación y un poder fundado con relación a todos los fenómenos históricos que representan una revolución con respecto a la tradición; algo similar debió de suceder con el melodrama. El mito del teatro griego, como modelo originario de un determinado nexo música-poesía, servía, por supuesto, para legitimar el nuevo lenguaje y las nuevas formas de espectáculo que éste adoptara. Sin embargo, tal mito guardaba conexión no sólo con un acontecimiento histórico específico, como era el teatro del siglo de Pericles, sino también con un concepto más vago e impreciso, como era el de lenguaje originario, del cual el teatro no era más que un ejemplo y una ilustre encarnación. Dicho lenguaje era, por naturaleza, modulado, pues la música no había de tener otro cometido que no fuera el de *reconocer* la musicalidad intrínseca del lenguaje, al objeto de subrayarla, exaltarla e intensificarla, en lugar de inventar su propio lenguaje. Por consiguiente, en el sentido en el que hablamos, el melodrama no representaba más que la tentativa de restaurar el lenguaje más primitivo, el originario del hombre, a semejanza de la idealización llevada a cabo en el ocaso de la civilización humanís-

tica, que aspiraba a reconducir la expresión hacia una unidad perdida, aunque bajo la égida del lenguaje verbal. El famoso y tan discutido *recitar cantando* era, ni más ni menos, la efímera realización del ideal humanístico mediante el cual el lenguaje, potenciado por todos los elementos musicales, expresivos y teatrales —de los que la civilización polifónica lo había privado, corrompiendo la antigua sencillez de la música griega—, podía expresar de forma absoluta el papel que le era propio, es decir, mover los afectos.

Asimismo, bajo el perfil filosófico, no puede dejar de apreciarse, en este *recitar cantando,* cierta analogía con la antigua doctrina pitagórico-platónica del *ethos* musical, al menos en lo concerniente a las intenciones de los músicos y los literatos de la *Camerata Fiorentina* y a las enfáticas afirmaciones de éstos acerca de los extraordinarios *efectos* de la música de los antiguos: más sencilla, menos *avanzada* que la de los tiempos del Humanismo, pero más *eficaz.* Resulta curioso que esta doctrina, que debería haber reconciliado la música con la poesía, refundiendo una y otra en la perdida unidad de origen de ambas artes, fue, en cambio, la que, de hecho, abrió las puertas a las más ásperas *querelles* que se desarrollarían en un futuro no muy lejano.

Ya se ha dicho que lo que se entendía por *recitar cantando* tuvo una vida muy efímera, en el supuesto de que tal cosa, efectivamente, haya existido alguna vez. En realidad, la historia de la música se encaminaba por otro sendero y, en el transcurso de escasísimos años, de lo que se denominaba *recitar cantando* surgió, con el carácter de fenómeno nuevo e imprevisible, la dimensión teatral y espectacular de la música, que se impuso rápidamente como nuevo lenguaje: fue capaz de absorber el lenguaje verbal y se planteó una nueva concepción del tiempo y del espacio, una nueva lógica de los afectos y una nueva actitud frente al público y frente a todo aquel que gozara de la fruición musical. El proceso fue vertiginoso: a pocos años de distancia todavía de los entusiasmos iniciales que provocara entre los miembros de la *Camerata Fiorentina* el hecho de *recitar cantando,* se alzaron ya las primeras voces escépticas: las de aquellos que percibían lúcidamente que la fórmula defendida por la *Camerata Fiorentina* había encarnado, tan sólo durante un breve instante, la exigencia de ruptura que había en el ambiente con respecto a la música propia de la tradición polifónica, pero que, sin embargo, opinaban que la renovación debería haber sido mucho más profunda, puesto que, en el plano fáctico, hacía ya tiempo que el denominado *recitar cantando* había sido superado.

La austeridad y la voluntad casi de mortificación imperantes en la figura del músico de los albores de la revolución armónica dejan de darse en Monteverdi, siendo inmenso el salto que se produce entre *Orfeo,* de 1607, y *La coronación de Popea,* de 1643. Los críticos de entonces comprendieron perfectamente cuantas novedades sobrevinieron, en el transcurso de algunos

años, en el seno del melodrama. Así, en 1628, Vincenzo Giustiniani —*dilettante* * musical, coleccionista y amante del arte— escribió con satisfacción, en su *Discorso sopra la musica dei suoi tempi,* que ya había progresado mucho aquel canto «tosco, carente de variedad de consonancias y de ornamentos», que no era otro que el ya anticuado y deteriorado *recitar cantando.* No reniega de la exigencia de «que se hagan oír bien las palabras», pero «con [el empleo de] modos y pasajes exquisitos, con extraordinario afecto y particular talento». Lo que Giustiniani llama «estilo recitativo» es insoportablemente aburrido y «resulta tan tosco y tan carente de variedad de consonancias y de ornamentos que, de no aminorar el aburrimiento que se siente la presencia de los recitadores, el auditorio abandonaría sus asientos y la estancia quedaría vacía por completo»; no obstante, afortunadamente —es siempre Giustiniani quien habla—, dicho estilo se perfeccionó muy pronto gracias a la introducción de una «gran variedad» y «diversidad de ornamentos [...] acompañamiento de sinfonías de distintos instrumentos» [5]. Pocos años después, Giovanni Battista Doni, en su *Tratado sulla musica scenica,* defenderá el mismo punto de vista que Giustiniani y rechazará, con mayor energía todavía que éste, el *recitar cantando,* acusándolo de ser aburrido y pesado: «este moderno estilo es defectuoso en muchos aspectos, los cuales no permiten que él ejerza aquellos efectos que en relación con la antigua música se lee que existían, ni que él cause a los oyentes aquel deleite que debería» [6]. Si el fin continuaba siendo el de emocionar y deleitar a los oyentes, resultaba absolutamente insuficiente el *recitar cantando,* que solamente se adaptaba bien «a las narraciones y a los razonamientos sin afecto», pues, si dicho *recitar cantando* se prolongaba demasiado, «se volvía fastidioso de seguida», ya que era «inoportuno y pesado». Por tanto, la *musicalidad,* a la que se le había hecho salir por la puerta, entraba por la ventana, de nuevo, *sub specie* ** teatralidad musical, y lo hacía en nombre del placer y de los afectos del público, con mucho más vigor e ímpetu que en el pasado. La musicalidad del madrigal, sumisa, delicada, sujeta a mil reglas y atenta a la fonética y a la semántica de las palabras poéticas del texto, irrumpe ahora sin frenos; para obligar a la acción a que proceda escénicamente, se define muy pronto —por el propio Doni en su tratado— como parte reservada al *recitar cantando* cuanto concierne a «narraciones y razonamientos sin afecto». A partir de aquí, se perfilan nítidamente el recitativo y el aria como dos momentos distintos y separados, con funciones dife-

* Deriva del verbo italiano *dilettare:* deleitar, recrear, divertir. *Dilettante* es el aficionado a una o a varias artes, especialmente a la música; el que cultiva algún campo del saber o se interesa por él, pero como aficionado, no como profesional. Con frecuencia, adquiere un uso peyorativo. *(N. del T.)*

** En forma de. *(N. del T.)*

renciadas. Ahora bien, con esto el encanto se rompió: del proyecto primitivo, del ideal noble y austero de la *Camerata Fiorentina,* no quedó nada. En su lugar, se desarrolló, con una energía insospechada, el espectáculo más típico del Barroco [la ópera], muy alejado de la compostura afectiva propia del Renacimiento; no obstante —como dijera Doni—, «no siempre las cosas mediocres son las que agradan más [...]».

El ideal recobrado de una lejana y mítica civilización que ya se había perdido, pero a la que se le había rodeado de una aureola de compostura clásica, fue rápidamente sustituido por una propensión espasmódica a sentimientos y a afectos, cuyo trastorno lo causó la misma musicalidad que, curiosamente, logró su recuperación gracias al contacto fecundo que mantuvo con la nueva poesía barroca. Casi paradójicamente, la música descubrió su dimensión autónoma, anteriormente ignorada, y elaboró un nuevo lenguaje de los afectos valiéndose sólo de sus propios medios y desligándose del apoyo que hasta entonces había recibido de la poesía. De aquí que el desenvolvimiento de una música instrumental compleja, bien articulada y autónoma por cuanto atañía a sus significados, fuera paralela al nacimiento del melodrama. Sin embargo, todo esto no sobrevino sin traumas: no fue casual que la vida del melodrama se desarrollara, por un lado, más o menos triunfalmente en palcos y plateas, mientras que, por otro, no generaba sino tormentos y fatigas en las mentes de los críticos. En realidad, fueron dos fuerzas de signo contrario las que se adueñaron entonces del melodrama, lacerándolo y desgarrándolo. El sueño de la reconquista de la perdida inocencia original continuó siendo anhelado por los filósofos y, a veces, por los literatos e incluso por los músicos. Pero ocurrió que la realidad fue otra muy distinta: un espectáculo inclinado por completo hacia el público, en el que la palabra fue reabsorbida e instrumentalizada dentro de una dimensión totalmente ajena a la misma. Un nuevo sentido del flujo temporal de los acontecimientos y, sobre todo, de los afectos se forjó gracias, exclusivamente, a la irrupción del nuevo lenguaje musical. La tensión y la distensión propias del arco melódico sirvieron de unidad métrica para los versos de los libretos y expresaron, a su vez, las tensiones afectivas del ser humano, reflejando toda su compleja dinámica. A partir de semejante instante, la música se hizo adulta y su nuevo lenguaje pudo emanciparse por fin de la servidumbre de la palabra, resultando con ello una parábola opuesta del todo a la imaginada por Monteverdi. Las nuevas formas instrumentales —las derivadas de la danza, de las arias de los melodramas y de las *ouvertures,* por un lado, y las surgidas de modo absolutamente autónomo, por otro— podrán ahora también conmover, hacer reír y llorar. A partir del proceso apuntado, que marcó el período de la historia de la música que va desde el Barroco hasta el final del Romanticismo, se gestó la larga y complicada labor crítica que, afanosamente, debió hacerse con los nuevos elementos intelec-

tuales, estéticos y filosóficos aptos para comprender y explicar la realidad representada por un mundo sonoro moderno e inédito.

4. Música y poesía

Tal vez no fuera una pura casualidad que la teoría de los afectos se prodigara principalmente dentro del mundo germánico, o lo que es igual, en aquellos países en que se desarrolló en mayor medida la práctica instrumental. Dicha doctrina aspiró a sentar las bases de la autonomía del lenguaje musical, de manera que éste fuera capaz de competir con el lenguaje verbal a la hora de suscitar afectos en el ánimo del hombre, aun cuando lo hiciera en un terreno diferente, empleando tan sólo medios e instrumentos propios del lenguaje musical. Ahora bien, en el seno de los países latinos, y en particular en Italia —patria de origen del melodrama—, el problema de la música mantuvo un fuerte vínculo con la función preponderante que se le asignó, consistente en el acompañamiento del texto poético, de la acción teatral o del texto litúrgico. ¿Acompañar al texto sin más o intensificarlo con el adorno musical?; ¿volver el texto más placentero, más grato para el espíritu, o, simplemente, oscurecerlo mediante lisonjas? Éstos fueron, pues, los términos entre los que se debatió el problema. La perspectiva global en la que se insertó la disputa estética, tanto en Italia como en Francia —países en los que, durante más de dos siglos, el melodrama fue el eje sobre el que giró la vida musical—, contó con un punto significativo: el representado, primordialmente, por el molesto problema de las relaciones música-poesía, que siguió los rastros del debate iniciado al final del *Cinquecento* por la *Camerata Fiorentina* del conde Bardi. Esta sarta de problemas, que a menudo se halla camuflada, de múltiples formas, a través de las polémicas, de las numerosas *querelles* de los siglos XVII y XVIII, se reduce, en definitiva, a un problema mucho más amplio que se sitúa por encima de los demás: el de la coexistencia de dos lenguajes tan distintos, no sólo por su diferente entidad semántica, sino por sus específicas características gramaticales y sintácticas, como son el verbal y el musical.

La clasificación jerárquica de las distintas artes, las disputas en torno a la música italiana y a la francesa, la desvalorización de la música instrumental y otras muchas cuestiones musicales y paramusicales que fueron repetidamente afrontadas por los hombres doctos de la época pueden catalogarse, en definitiva, como conducentes de nuevo a la preocupación por definir, de alguna manera, las relaciones entre música y poesía. En el seno de la cultura musical de los siglos XVII y XVIII, el puesto de honor corresponde, por supuesto, al melodrama, siendo justamente en este género tan complejo —y contradicto-

rio quizás—, que tanto atarea las mentes de los teóricos, en el que se dan la mano, tan problemáticamente, música y poesía. La postura que adopta la cultura oficial es la condenación del melodrama —condenación que posee un trasfondo más moral que estético—, por lo que sorprende que, a pesar de la actitud hostil de filósofos, teóricos y polemistas, el melodrama, indiferente a las quejas que lo alcanzan desde todas partes, prosiga su camino afirmándose cada vez más como elemento fundamental dentro de la vida social de la época y gozando de un creciente éxito entre el público tanto aristocrático como burgués.

En la base de la condenación del melodrama, así como de la música en concreto, puede descubrirse fácilmente una causa de carácter más general, propia de la concepción estética de esa época: la condenación del arte en cuanto arte. Conforme al espíritu racionalista-cartesiano que impone sus dominios a lo largo y ancho de la cultura del siglo XVII, el arte y el sentimiento no disfrutan de autonomía per se ni cumplen ninguna función esencial en la vida humana; simbolizan tan sólo formas inferiores de cognición. En las clasificaciones jerárquicas de las artes se halla a menudo la música en el último lugar, mientras que a la poesía se la sitúa en el primero. Ahora bien, este privilegio concedido a la poesía no se corresponde con el hecho de que se le reconozca un mayor mérito artístico, sino que se debe, más bien, a su mayor contenido conceptual y didáctico. La música se dirige a los sentidos, en particular al oído; la poesía, por el contrario, a la razón, siendo esta realidad, en última instancia, la que constituye la causa de la supremacía de la poesía sobre la música. Se piensa, pues, que la unión entre artes tan heterogéneas y alejadas la una de la otra sólo puede dar origen a un producto absurdo, a un conjunto incoherente e inverosímil que echará a perder el buen gusto del público, por maleducarlo, hechizarlo, seducirlo y ablandarlo mediante la fascinación ejercida por los sonidos, así como por apartarlo del auténtico espectáculo trágico. Según los teóricos del siglo XVII, la tragedia no gana nada positivo añadiéndole música; sólo se consigue corromperla, al transformársela, por obra de la música, en un espectáculo confuso e inverosímil en cuya escena se mueven los personajes de modo ridículo y antinatural y mueren cantando. Un literato francés de la época, Saint-Évremond, sintetiza eficazmente las causas que se dan como más comunes a la hora de condenar el melodrama: «Si queréis saber qué es una ópera, os diré que es una obra estrambótica construida a base de poesía y de música, en la que el poeta y el músico, estorbándose mutuamente, efectúan un mal trabajo a costa de ingentes esfuerzos»; aún añade: «Una estupidez *[une sottise]* llena de música, de danza, de artilugios, de decoraciones; una magnífica estupidez, pero una estupidez en cualquier caso: un feo interior oculto por una bella fachada». Lo peor del caso es que todos se obstinan en querer ver óperas y, consiguiente-

mente, «acabará por arruinarse la tragedia, que es lo más bello que poseemos, por ser lo más conveniente en orden a elevar el ánimo y a formar el espíritu». La imaginación se siente herida al oír cantar en la ópera «desde el principio hasta el final, como si los personajes se hallaran ridículamente dispuestos a tratar con música todos los asuntos de su vida, desde los más triviales hasta los más trascendentes» *. A pesar de todo lo expuesto, mientras Saint-Évremond formulaba esta condenación irrevocable, el melodrama triunfaba con un éxito desmesurado en todos los teatros de Europa.

Sin embargo —como ya se ha dicho—, la censura moral que pesa sobre el melodrama es aún más importante que la censura estética. De hecho, la música se considera primordialmente como un arte inmoral, por no decir nada a nuestro espíritu ni a nuestra razón, puesto que no contiene ningún lenguaje que pueda comunicarnos nada. La música representa tan sólo un deleite para nuestros sentidos, para el oído, que es acariciado por el juego de los sonidos y de las dulces melodías. Como consecuencia, la razón se ve constreñida a permanecer inerte, al ser distraída por las seductoras sensaciones del insignificante mundo de los sonidos. Existe un único lenguaje válido para el hombre: el lenguaje de la razón, el lenguaje de la verdad. El arte sólo debe ser admitido si sirve para brindar verdades racionales bajo un aspecto menos grave y severo; de esta manera, se admite la poesía siempre que no sea simplemente un vano juego de palabras y sonidos, siempre que nos depare, aunque sea de forma placentera, la verdad. En este sentido, la música no tiene salvación: nunca podrá significar nada por sí misma; a lo sumo, podrá redimirse parcialmente de tal pecado original si se limita a ser la humilde sirvienta de la poesía. No obstante, en el melodrama, raramente se contenta la música con asumir esta posición subordinada y tiende, en cambio, de forma inevitable, a imponerse al libreto, el cual, por su parte, se adapta servilmente al espíritu de la música con sus argumentos insustanciales e inconsistentes, al transformar los héroes antiguos en frívolos pastores y en enamoradas pastorcillas. Después de haber asistido a una de estas representaciones, «los espectadores —escribe Muratori— no se marchan llenos de gravedad o de nobles sentimientos, sino tan sólo de una ternura femenina, indigna de espíritus viriles y de personas cuerdas y valerosas [...]. Es evidente que la moderna música de los teatros es enormemente dañina para las costumbres del pueblo, pues éste, al escucharla, se envilece y se predispone a la lascivia». Para una mentalidad rígidamente racionalista son irreconciliables desde sus orígenes música y poesía, por tender hacia dos direcciones opuestas que no pueden llegar a encontrarse nunca, al excluirse de modo recíproco; «por este mo-

* Ch. Saint-Évremond, *Lettres sur les opéras* (Cartas sobre las óperas), París (s. i.), 1711, *passim. (N. del R.)*

tivo —es aún el austero Muratori quien escribe— se han visto no pocos dramas, compuestos por los poetas más capacitados, quedarse sin aplausos, mientras que éstos se concedían a otros dramas que eran obscenamente imperfectos a nivel poético. Por otro lado, a los maestros músicos no les gustan demasiado los dramas bien construidos que contengan ideas ingeniosas, porque no saben adaptar fácilmente a su música los versos y las arietas de tales obras» *. Podrían multiplicarse las citas de este género, pero no se hallaría en ellas otra cosa que no fuera la pertinaz confirmación de semejante actitud de hostilidad: Gravina, Maffei, Baretti, Milizia, etc., en el caso de Italia —la patria del *bel canto*—, coinciden en esta condenación de tipo moral e intelectual del teatro musical; otros, como Algarotti y Planelli, aun siendo apasionados de la ópera, propugnan una profunda reforma de la misma. Incluso al prerromántico Alfieri le era posible escribir todavía, al término del siglo XVIII, en el prefacio de *Abele,* cuanto sigue: «Avezados, por tanto, los italianos a fastidiarse en los teatros sin gozar del teatro, han descubierto en la ópera un empalagoso recreo para sus oídos, [recreo] que, poco a poco, los ha vuelto incapaces para ejercer, en estos denominados teatros, cualquiera de las facultades intelectuales imprescindibles para sentir, saborear, juzgar o entender toda auténtica tragedia. De esta forma, siendo ahora la platea italiana toda orejas y nada cerebro, estos orejudos jueces no hacen sino promover a escritores y a actores cada vez más orejudos».

5. *La imitación de la naturaleza*

En las polémicas en torno al melodrama, iniciadas en el siglo XVII y persistentes hasta el final del siglo XVIII, se apela muy a menudo al principio del arte como imitación de la naturaleza, un concepto harto complejo, que se presta a adoptar significados bien distintos e incluso contrarios y que se usa, a su pesar, con gran desenvoltura al objeto de justificar y confutar las tesis más diversas acerca de la música y del melodrama. Surge así la sospecha de que, con esta fórmula, repetida siempre de modo idéntico hasta la saciedad, a la que polemistas, filósofos, críticos y hasta poetas han recurrido con el fin de apoyar sus respectivos argumentos, se quiera dar a entender cosas muy diferentes. Los conceptos de imitación y naturaleza varían de un extremo a otro, en cuanto a su significado, según el contexto en que ambos se hallen insertos; de esta manera, en el transcurso de los siglos XVII y XVIII, adquieren incluso valores opuestos. Durante el siglo XVII, el término «naturaleza» se emplea como sinónimo de razón y de verdad, y el término «imitación», a su vez, para

* L. A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana,* Módena (s. i.), 1706, *passim. (N. del R.)*

indicar el procedimiento destinado a embellecer y a hacer más agradable y amena la verdad racional. Sin embargo, durante la segunda mitad del siglo XVIII nos encontramos con que el término «naturaleza» se emplea, casi paradójicamente, como símbolo de sentimiento, espontaneidad y expresividad, mientras que el término «imitación» se emplea para indicar coherencia y verdad dramática, es decir, el vínculo que debe mantener el arte con la realidad. Esta complaciente doctrina del arte como imitación de la naturaleza, cómoda arma polémica utilizada por las distintas facciones en pugna, se brinda dispuesta a justificar lo que sea.

Una historia de la estética musical de los siglos XVII y XVIII podría hacerse coincidir, a grandes rasgos, con la historia del concepto de imitación de la naturaleza, pese a las diferentes interpretaciones a que éste ha dado lugar. Semejante principio, que los filósofos del siglo XVII heredan de Aristóteles gracias a la mediación de los teóricos del Renacimiento, se usa primordialmente para justificar el gusto áulico y clasicista de la poesía de la época, sobre todo de la francesa; ahora bien, aunque se desarrolle hasta sus últimas consecuencias con una rígida coherencia, habrá de conducir siempre, de modo inevitable, a la condena del arte y a la negación de la autonomía de éste. De esta manera, el arte se asimila, de hecho, al conocimiento y se presenta como un tipo de verdad placentera, pero inferior en cualquier caso por hallarse desprovista de rigor. A la luz de esta concepción del arte como agradable imitación de la naturaleza-razón-verdad a través de la ficción poética, únicamente la poesía puede admitirse en el reino de las artes; de ninguna manera la música, que no puede imitar la naturaleza en modo alguno por no ser más que un gratificante juego sonoro capaz, a lo sumo, de acariciar el sentido auditivo. La música, objeto de placer y de diversión, no se presta, debido a su naturaleza, a ejercer otra función más elevada que la de ser un mero estímulo emotivo. Mientras no se llegue a interpretar con mayor elasticidad el principio de la imitación de la naturaleza, la música continuará desterrada del reino de las bellas artes por parte de los filósofos, siendo, con mucho, aceptada como ornamento de la poesía.

6. Raguenet y Lecerf: la polémica entre Italia y Francia

El concepto de imitación de la naturaleza se irá modificando hasta llegar a acoger, y siempre dentro de ciertos límites, la existencia de la música como arte, sobre todo por haber surgido una enorme polémica de carácter doctrinal en la segunda mitad del siglo XVII y haberse desarrollado, a trechos y con gran fortuna, durante más de un siglo. Nos referimos a la polémica que se origina entre los partidarios del melodrama italiano y los partidarios del me-

lodrama francés; polémica que presenta, sin duda, puntos de contacto con la *querelle des anciens et des modernes** y que no revela solamente una orientación diferente del gusto, sino una alternativa estético-filosófica nueva.

Es notorio que el melodrama francés, que se desenvolvió conforme a las aportaciones que hiciera Lully, de acuerdo con una tradición basada en la seriedad y en la austera sencillez, sujeto a las reglas tradicionales y a las unidades de tiempo, lugar y acción vigentes, en cuanto al argumento trágico o mitológico se refería, se acomodó en todo momento al gusto áulico y clasicista de los ambientes aristocráticos de la corte. En cambio, el melodrama italiano, espectáculo mucho más popular, permitió que la música se expansionara en su interior con amplios márgenes de libertad; como consecuencia, consintió un mayor desahogo a la vena melódica, al virtuosismo de los cantantes, en detrimento de la acción trágica, lo que dio origen a un género tan peculiar como fue la ópera *buffa* o cómica, de tema burgués. La polémica arrancó entonces del reconocimiento de este estado de cosas.

A partir de 1645, la *Gazette de France,* fundada en 1631, rinde cuentas de las óperas italianas que se representan en París, siendo con motivo de la representación de la ópera *Orfeo* de Luigi Rossi cuando esboza, por primera vez, un paralelismo implícito entre la música francesa y la italiana al alabar sin reservas de ninguna clase la belleza multicolor del canto y de la melodía de que hace gala la última. Con respecto a la música italiana, decía concretamente que, aun cuando se compusiera sin dejar de lado lo que debería propiamente expresar, nunca resultaba fastidiosa para el espíritu (sobreentiéndase: «como la música francesa»), sino que proporcionaba siempre «una perpetua diversión a los oyentes». A pesar de lo expuesto, no se adoptará una postura lúcida y explícita hasta que hayan transcurrido varios decenios. Es en 1698 cuando el abate francés François Raguenet viaja a Roma, ciudad donde se le ofrece la ocasión de conocer la música y el melodrama italianos. Cuatro años más tarde, publica su famoso *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras***, breve opúsculo polémico, primero de una larga serie en la que se planteará el problema suscitado con una gran claridad de ideas.

Raguenet reconoce que, desde un punto de vista racionalista, la palma de la victoria debería corresponder a Francia, cuyas óperas «se escriben mucho mejor que las italianas; coherentes siempre en cuanto al propósito y que, aun cuando se representen sin música, nos cautivan como cualquier otra pieza dramática». Por el contrario, las óperas italianas «son pobres e incoherentes

* Querella de los antiguos y de los modernos. *(N. del R.)*

** Cotejo entre italianos y franceses en lo que respecta a música y a óperas. Las citas que se hacen de esta obra carecen de referencia bibliográfica en el original. *(N. del R.)*

rapsodias, sin propósito ni conexión de ninguna clase [...] sus escenas consisten en diálogos y soliloquios triviales, al término de los cuales se introduce a destiempo una de sus mejores arias, con el fin de concluir la escena en cuestión». Por otra parte, sin embargo, para Raguenet, la ópera italiana posee un valor de orden muy diferente, que la hace preferible a la francesa en sumo grado: su musicalidad. Quizá se trate ésta de la primera vez en que la música se reconoce como elemento completamente autónomo, independiente de la poesía y, sobre todo, libre de deberes de cualquier género: morales, educativos o intelectuales. Efectivamente, Raguenet ama la música italiana por ser más expresiva, brillante, original y melódica, y, en otras palabras, por ser más agradable que la francesa. No importa demasiado que se violen de continuo las reglas dramáticas ni que se mezclen estilos diversos, considerados incompatibles desde el punto de vista del gusto francés; lo que verdaderamente importa es la belleza de la música y la inventiva inagotable de los italianos frente al talento «estrecho y angosto» de los franceses. Los confines de la polémica están ya elucidados: de un lado, se situarán los defensores de la tradición racionalista-clasicista, encarnada en el melodrama de Lully y de sus seguidores; de otro, los amantes del *bel canto* italiano, que defenderán la autonomía de los valores musicales y las exigencias del oído.

La respuesta al escrito de Raguenet no tardó en llegar. Dos años después, en 1704, Lecerf de La Vieville, seigneur de Freneuse, que era un gran admirador de Lully, publicó su *Comparaison de la musique italienne et de la musique française,* a la que siguió un *Traité du bon goût en musique,* obra —esta última— mucho más compleja que la de Raguenet, en la que, en forma de diálogo con tono de salón, el propio autor responde airosamente a sus tres interlocutores, indicándoles las reglas que presiden el buen gusto. Lecerf es una figura típica de conservador moderado; su ideal consiste en el justo medio. Según él, las reglas fundamentales que deben observarse siempre son la naturalidad y la sencillez; hay que evitar los excesos, aboliendo cuanto haya de superfluo. La observancia exacta de tales reglas reportará, sin duda, el buen gusto. El mal gusto está representado, como es natural, por la música italiana; ésta, por supuesto, no resulta chocante al oído, sino al corazón, lo que es mucho peor. Los italianos fuerzan demasiado sus instrumentos; adornan de modo exagerado y caprichoso sus melodías; se abandonan sin más al placer producido por el buen sonido. «Imaginaos —escribe Lecerf— a una vieja y refinada *cocotte* *, salpicada de blanco, de rojo y de lunares, aplicado todo esto, no obstante, con el máximo de cuidado y de habilidad que se pueda sospechar; que sonríe y hace melindres de la forma más astuta y estudiada, prodigando sonrisas a diestro y a siniestro, sin dejar de hacer melindres a

* Mujer galante. *(N. del R.)*

cada instante; continuamente brillante y vivaracha, pero sin juicio ni mesura; con una actitud seductora, con un deseo perpetuo de gustar a todo el mundo, pero sin corazón ni alma, ni sinceridad; toda voluble y deseando cambiar, a cada momento, de lugar y de placer; así es la música italiana.» Bajo esta fustigante ironía se revela el teórico del «justo medio», quien reconoce, por un lado, que la música se dirige al oído con el fin de alegrarlo y halagarlo, aunque, por otro lado, en tanto que la música es un hecho insoslayable, opina que es necesario reducir cuanto se pueda el mal inevitable que la música supone: «La verdadera belleza se halla en el justo medio. Se hace imprescindible, por tanto, saber deternerse en ese justo medio. La excesiva pobreza de adornos implica desnudez y hay que considerarla un defecto, mientras que el exceso de los mismos conlleva confusión, siendo también un defecto, una mostruosidad».

Lecerf y Raguenet se sitúan en las antípodas; a pesar de coincidir uno y otro en el análisis que acometen de los hechos, difieren en cuanto al modo de valorarlos. Ambos reconocen que la música no es sino una agradable diversión extraña a la razón y, por consiguiente, inferior —desde semejante planteamiento— a las artes que apelan a la razón y al espíritu. Asimismo, ambos concuerdan en que la ópera francesa es netamente superior a la italiana desde los puntos de vista literario y dramático. Ahora bien, Raguenet es el aficionado con buen gusto que viaja y aprecia cuanto le agrada, anticipándose así a la actitud crítica que adoptarán muchos iluministas, libre y despreocupada; Lecerf, en cambio, simboliza el tipo de hombre que se deja guiar por la *razón,* o, lo que es igual, por la erudición: no pudiendo eliminar a nivel fáctico la música, que la razón rechaza de derecho, se las ingeniará como le sea posible para volverla al menos *razonable.* A uno de los interlocutores de sus diálogos, quien le pregunta por qué no se puede hacer caso de tantas personas, incluso ilustres, a las que agrada la ópera italiana, Lecerf le contesta que, si el principio de autoridad es el válido, hay que sujetarse entonces al gusto del rey. Así, pues, la razón, que significa racionalidad, tradición y, en definitiva, autoridad para Lecerf, se transforma en el arma con la cual éste gana su batalla. Mientras que Raguenet aboga por las propias emociones y se atiene al gusto personal, Lecerf defiende una cuestión de principios. Raguenet escribirá aún una defensa de su *Parallèle...,* si bien en esta ocasión se tratará de un diálogo entre personas que hablan lenguas diferentes. Consiste éste en una lucha entre el oído y la razón: de una parte, se sitúa el oído, que no podrá defenderse hasta que llegue a encontrar sus *razones;* de otra, se sitúa la condena que se impone a la música, que no tendrá lugar en el terreno estético sino en el moral. A su vez, cuando Lecerf intente reconducir el placer musical hacia un fin que legitime su atractivo dentro de determinados límites, no sabrá hacer nada mejor que recurrir al

amor universal como presunto origen de aquél, aduciendo entonces —como ya se hiciera por otros autores precedentes— un motivo de carácter ético-religioso.

Francia es el país idóneo para tales disputas, que se desarrollan, con ardor polémico en aumento, a lo largo de todo el siglo XVIII, al tiempo que se vuelven más ásperas y belicosas cada vez, hasta llegar a adquirir un tinte político. Como ya se ha apuntado, la música en general y el melodrama en particular ocupan un puesto capital dentro de la cultura de los siglos XVI y XVIII; este hecho explica el interés y la pasión que se despiertan por semejantes polémicas en todo género de ambientes, polémicas que, con frecuencia, esconden problemas y rupturas de un alcance mayor, aunque se disfracen todavía bajo la forma de *querelle* artística. En este sentido, D'Alembert, justamente en el momento en que la polémica se articulaba entre los que apoyaban la ópera bufa italiana y los que apoyaban la ópera seria tradicional, señala con singular agudeza dentro de su ensayo *De la liberté de la musique,* de 1760: «On aura peine à le croire, mais il est exactement vrai que, dans le Dictionnaire, de certains gens, Bouffoniste, Républicain, Frondeur, Athée (j'oubliais Matérialiste), sont autant de termes synonimes» *. El campo de batalla se halla ya claramente dividido entre los que sostienen el viejo orden, la tragedia con música de Lully y la estética de cuño racionalista, y los que sostienen la nueva música que los franceses identifican, sin demasiadas sutilezas, con las melodías procedentes de más allá de los Alpes, con la ópera bufa, con el ímpetu melódico y expresivo y con la estética que reconoce tanto la autonomía del arte frente a la razón como la independencia de la música en cuanto lenguaje del sentimiento y del corazón. El principio de la imitación de la naturaleza permanece aún intacto y a buen recaudo en medio de estas tempestades, puesto que nadie se atreve a tocarlo todavía: además, dicho principio se brinda como una fórmula tan genérica y equívoca que es capaz de prestar servicios útiles a cualquiera, a pesar de que, según el contexto en el que se use, reviste una significación más o menos delimitada. La formulación más clara del principio de la imitación de la naturaleza, en defensa del clasicismo francés, se descubre en los escritos de Lecerf: la naturaleza se identifica en ellos con la razón y la razón con la claridad y la sencillez, lo que justifica incluso la monotonía de que se acusa a menudo a la ópera francesa, dado que la imitación debe proponerse ese tipo de naturaleza como objeto propio. Evidentemente, desde este planteamiento, el arte y la música, que se consideran meros productos de la fantasía, no tienen cabida en sitio alguno, pues hasta el

* «Costará trabajo creerlo, pero es auténtico que ciertas clases de personas, como los bufonistas, los republicanos, los de la Fronda, los ateos (me olvidaba de los materialistas), en el Diccionario figuran como términos sinónimos.» *(N. del R.)*

arte, que en la terminología empleada por Lecerf se identifica con *artificio,* se opone a la naturaleza: «El arte es el enemigo de la naturaleza. Representa un no sé qué, del cual no es posible explicar ni la función ni la necesidad. Sufrimos sus caprichos y sus gracias con estupor y desconfianza, mas, si lo sometemos a la razón, lo reducimos al mínimo»[7].

De esta manera, al intentar reducir al mínimo la variedad, se estimula la monotonía en la música y, simultáneamente, se justifica el uso de la ornamentación en tanto que elemento añadido, elemento que no debería admitirse de ningún modo en el terreno teórico por ser artificio, pero que, sin embargo, en el terreno práctico viene a ser lo único que vuelve más asequibles, cuando no más agradables, las solemnes verdades de la razón. También la monotonía queda legitimada —conforme a la opinión de Lecerf— por el hecho de que, para cada expresión verbal, no hay más que dos o tres acompañamientos musicales que sean verdaderamente apropiados y *naturales.* Según lo expuesto, la música se sitúa con un equilibrio inestable, en el fiel de una balanza, entre arte y verdad; «la ley de la discreción» debe ser entonces el guía que la mantenga en el «justo medio» a fin de evitar todo exceso de monotonía o de capricho.

7. El sentimiento en la música

Todos suelen hablar de la imitación de la naturaleza como principio soberano al que deben supeditarse todas las bellas artes, so pena de insignificancia y frustración. Mas, si lo que se entiende por imitación, en lo que a pintura o a poesía se refiere, está más o menos claro, por el contrario, deviene oscuro y nebuloso en lo que concierne a la música.

La acusación que se dirigía con mayor frecuencia a la música aludía a su insignificancia y, por tanto, a su incapacidad al objeto de imitar nada. Su papel dentro del melodrama debería haberse limitado a adornar, de forma modesta y conveniente, los conceptos expresados mediante las palabras, en orden a hacerlas más agradables a la razón. Sin embargo, al no ser así, y ante una música que extendía cada vez más sus dominios en el campo melodramático, al mismo tiempo que se imponía progresivamente en tanto que música instrumental, se hacía ineludible —a no ser que se cerraran, como muchos deseaban, los ojos frente a la realidad— incluirla en el Parnaso y atribuirle, por consiguiente, algún poder mimético. En las *Réflexions critiques sur la peinture et la poésie* del abate Du Bos, publicadas en 1719, se contienen unas notables anotaciones para una teoría de la música como arte de imitación; vale la pena subrayarlo, porque representa uno de los primeros intentos conscientes de conferir a la música dignidad de arte.

Según Du Bos, el placer generado por las artes deriva del hecho de que éstas imitan objetos capaces de producirnos pasiones. Ahora bien, las pasiones suscitadas por los objetos imitados poseen una esencia ficticia, artificial; incluso cuando se trata de pasiones similares a las producidas por los objetos originales, son más débiles, menos «serias» que las de los objetos en sí, no dejando, a consecuencia de ello, rastro alguno en nosotros. De aquí se deriva el placer engendrado por la imitación, que provoca tan sólo pasiones transitorias, sin violencia, sin resultados dañinos; no obstante, la imitación de la naturaleza no deberá reflejar en todo instante una cuidadosa selección de los «objetos considerados interesantes» y capaces de «conmovernos».

Lo que nos place o, mejor dicho, lo que nos conmueve no es tanto el objeto imitado como, especialmente, el *modo* de imitarlo; así, para Du Bos, la maravilla, el estupor, la ilusión, y hasta la verdad no son unos ingredientes más de la emoción estética, ya que bien cierto es que, para poetas y pintores, los temas son inagotables y un mismo tema puede dar vida a mil cuadros distintos. El *estilo* —en opinión de Du Bos— es el rasgo más característico de la obra de arte, aun cuando deba conceptuarse no sólo como una cuestión formal, sino también como la manera peculiar de que hace siempre gala la genialidad del artista para presentar cualquier tema.

Desde esta perspectiva estética, palpablemente lejana del clasicismo de Boileau, pero fluctuante aún entre el empirismo y el racionalismo, entre el sensualismo y el intelectualismo, el puesto asignado a la música refleja, de forma significativa, la situación ya comentada de difícil equilibrio.

Du Bos acepta a nivel externo el principio de la imitación, si bien lo acota con relación a la música al afirmar que ésta dispone de un campo de imitación específico: el de los sentimientos. «Del mismo modo que el pintor imita los rasgos y los colores de la naturaleza, el músico imita los tonos, los acentos y los suspiros, las inflexiones de la voz y, en fin, todos aquellos sonidos con cuya ayuda la propia naturaleza expresa sus sentimientos y sus pasiones.» [8]

Así, pues, la música persigue el mismo objetivo que las restantes artes y no tan sólo esto, sino que, además, se dan una complicidad y una afinidad secretas entre músicos y sentimientos, motivo por el cual aquélla se revela, ante estos últimos, en una posición más o menos privilegiada si se establece la comparación con la poesía o con la pintura. Aparte de esto, a diferencia de la poesía, que imita las pasiones sirviéndose de signos arbitrarios instituidos por los hombres como son las palabras, la música está dotada «de un potencial maravilloso que nos conmueve», puesto que los sonidos son «los verdaderos signos de la pasión, instituidos por la naturaleza, de la que han recibido su fuerza» [9].

Es importante señalar cómo, con tales afirmaciones, Du Bos se aleja de sus contemporáneos, quienes consideraban la música, dentro del melodrama,

a lo sumo como aditamento, como adorno, a menudo dañino, del texto poético; debido a la función que se le reservaba de hacer más fácil y agradable la comprensión del discurso poético, la música acariciaba los oídos en detrimento, sin embargo, del dramatismo y, sobre todo, de la verosimilitud.

Du Bos, como sucede con tantos teóricos del siglo XVIII, renueva el significado de los conceptos en vigencia sin variar a la par la terminología tradicional en uso, no atentando en apariencia, por tanto, ni contra el concepto de verosimilitud ni contra el de verdad. De esta manera, la música y, en particular, el melodrama pueden llegar a catalogarse de verdaderos y verosímiles, a pesar de que la verdad de la que nos habla Du Bos no sea ya la verdad racional tal como la entendiera Boileau, sino la verdad de los sentimientos, con respecto a los cuales la música es símbolo de expresión o, más aún —si empleamos el lenguaje de Du Bos—, de la imitación más directa y más natural. «Hay, efectivamente, alguna verdad en los *racconti* * de las óperas, verdad que consiste en la imitación de los tonos, los acentos, los suspiros y los sonidos consustanciales, como es natural, a los sentimientos contenidos en las palabras. La misma verdad puede albergarse, pues, en la armonía y en el ritmo de toda la composición.» [10] Por este motivo, la música —continúa afirmando Du Bos— «torna las palabras más aptas para conmovernos»; rechaza así la idea de que se trate de un arte que apele exclusivamente a nuestros sentidos —ésta era la acusación más frecuente que se le imputaba a la música—, ya que «el placer del oído se convierte en placer del corazón» [11]. De esta forma, la música queda rescatada de la acusación de ser mero estímulo sensible, en cuyo caso descendería al rango de aquellos «cuadros que se hallan tan sólo bien pintados, o al de aquellas poesías que poseen tan sólo una buena versificación» [12].

Hasta ahora, las observaciones de Du Bos se han referido, sobre todo, a la música en tanto que parte integrante, potenciación y complemento del lenguaje verbal; mas estaba aún sin satisfacer la exigencia inherente a la música instrumental, a las *symphonies,* que perseguían también una explicación adecuada que se produjera siempre dentro de un estricto ámbito estético, sin incurrir ni en el sensualismo ni en el intelectualismo. En este sentido, Du Bos reduce la función de la música pura, con el fin de redimirla, a la imitación de los ruidos que ofrece la naturaleza; con esto renuncia a la feliz intuición, que tuviera antes, de la música como lenguaje propio de los sentimientos, si bien habrá de admitir que, a menudo, las *symphonies* no imitan ningún sonido de cuantos se dan en la naturaleza. Du Bos sale de la dificultad que la música instrumental le plantea afirmando que, «por más que estas sinfonías se inventen, en cierto modo, libremente, no dejan de representar una valiosa ayuda para volver el espectáculo más conmovedor y la acción más patética» [13]. Pero, sin

* Relatos o argumentos que se narran a través de los libretos operísticos. *(N. del R.)*

pretenderlo, al pensar así, reconsidera este género musical en función del melodrama: como introducción o preparación de la acción del drama.

Una vez más, es constatable que el principio de la imitación de la naturaleza resulta incapaz de hacer justicia a las denominadas artes asemánticas, como es el caso de la música. Sin embargo, la exigencia de unir la música al lenguaje aparece de nuevo, bajo una forma más significativa, dentro del tercer volumen de la obra de Du Bos, casi como un anuncio anticipado de las teorías iluministas y románticas acerca de la unidad de origen de ambas artes fonéticas. La tesis ilustrada por Du Bos en esta parte de su obra, hoy poco conocida —tesis, además, desmentida por las más modernas investigaciones—, sostiene que, en el teatro antiguo, la declamación venía determinada con precisión por una notación de carácter musical, por lo que deplora que este uso haya desaparecido del teatro. Du Bos se vio obligado a sostener tan extraña tesis debido a las exigencias que planteaba el hecho de querer afirmar que la música y la poesía se integraban de forma recíproca, pues los antiguos —en opinión de Du Bos—, perfectamente conocedores del principio apuntado, consideraban que la poesía hallaba su complemento en la declamación, es decir, en los acentos, suspiros y modulaciones que habrían acompañado a aquélla durante la recitación. La música resultaría así un arte mucho más vasto y completo, y su sistema didáctico incluiría otras muchas cosas; además de la danza, del arte de los gestos, también «el arte poético era una de las artes subordinadas a la música; por consiguiente, era la música la que condicionaba los versos de un tipo o de otro que hubieran de construirse» [14]. Estas afirmaciones se nos manifiestan como predicciones importantes de la teoría de la unidad de origen de la expresión artística y, en particular, de la música y la poesía, habiéndolas de considerar en su conjunto como el precedente inmediato no sólo de la teoría de Rousseau, sino incluso de las de Herder, Nietzsche y Wagner. El camino apenas esbozado por Du Bos se revelará muy pronto como el más fecundo, por pretender revalorizar la música partiendo de sus propios fundamentos, al retroceder hasta sus orígenes históricos y míticos. El Romanticismo no hará otra cosa que desarrollar el concepto que, ligeramente, expusiera Du Bos en sus *Réflexions...:* el de la música como lenguaje genuino y privilegiado de los sentimientos *.

* E. Fubini investigó a fondo sobre la teoría estética desarrollada por Du Bos en sus *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture,* París, Jean Mariette, 1719 —la primera edición ofrece dos volúmenes; la segunda, de 1733, considerablemente aumentada, presenta un tercer volumen dedicado a la declamación, a la música y al teatro antiguo—; lo hizo a través de su obra de carácter monográfico titulada *Empirismo e Classicismo. Saggio sul Dubos* (Empirismo y clasicismo. Ensayo sobre Du Bos), Turín, G. Giappichelli, 1965 (Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Torino, vol. XVI), cuyo capítulo V se ocupa de «La Musica» en particular. No hay trad. cast. de esta obra, que rebasa los límites de un estudio que lo fuera

Algunas décadas después será Batteux quien vuelva a ocuparse de estos temas, pero conteniendo éstos una problemática menos rica, más simple; no obstante, suspondrá otro paso hacia adelante, en orden a la concepción de la música como lenguaje autónomo de las pasiones y de los sentimientos, interpretándose entonces, de manera menos rígida y literal que antes, el concepto de imitación.

En su famoso ensayo, publicado en 1747 con el título significativo *Les beaux arts réduits à un même principe* —principio que es, obviamente, el de la imitación de la naturaleza—, Batteux adopta de nuevo el concepto de la naturaleza como objeto de las bellas artes y el de la verosimilitud como criterio de imitación. Sin embargo, el artista —según Batteux— debe efectuar «una selección entre las partes más bellas de la naturaleza, con el fin de formar un todo exquisito, que será más perfecto que la propia naturaleza, sin dejar, a pesar de todo, de ser natural» [15]. Es curioso que nunca se haya hablado tanto de naturaleza como se habló en un siglo, de hecho, tan artificioso como fue el XVIII; si se tiene en cuenta esta precisión, es evidente que la apelación que se hace a la naturaleza esconde, sin duda, un gusto muy alejado de cualquier intento realista o naturalista: naturaleza es entonces sinónimo de artificio y de clasicismo arcádico, términos estos últimos que evocan escenas pastoriles e idílicas, ninfas y héroes que se mueven en medio de escenarios de cartón-piedra y que hablan con la gracia y las inflexiones de voz propios de la elegante y refinada nobleza de la corte.

El arte imita la naturaleza —afirma Batteux— e incluso la supera y la perfecciona por cuanto que selecciona sus mejores rasgos, descartando todo lo que de feo o desagradable pueda presentar la realidad. Si la naturaleza puede actuar libremente, mezclando a placer sonidos y colores, el arte, en cambio, debe someterse a las reglas de la imitación, conciliando exactitud y libertad; esta última deberá dosificarse con mucha prudencia, dado que una pizca de libertad anima la imitación, pero, si aquélla se pasa de la medida idónea, se incurrirá en la anarquía, pisoteando las reglas del buen gusto. Compete a la música —como ya dijera Du Bos— imitar los sentimientos y las pasiones, mientras que la poesía imita las acciones.

Se perfila claramente, por fin, una concepción del sentimiento como algo autónomo e insustituible con respecto a su función, así como una concepción de la música como el lenguaje más apropiado al sentimiento. La poesía es «el lenguaje del corazón» —escribe Batteux—; aflora, pues, la ruptura irreparable entre razón y sentimiento: ruptura que se hará cada vez más profunda y sobre la que se plantearán en el futuro todos los problemas estéticos de

exclusivamente de estética musical para abordar aspectos propios de una teoría general de las artes. *(N. del R.)*

índole musical. Lo que pertenece al corazón se entiende inmediatamente: «Basta sentir —afirma Batteux—, no es necesario nombrar»; «el corazón tiene su propia inteligencia, independiente de la de las palabras» [16]. El corazón es el reino de la música; a él se dirige la música, pues: con el fin de que se la entienda de modo inmediato, la música le habla al corazón, sin necesidad de intermediarios, haciendo uso de un lenguaje universal, libre de convencionalismos. Estas luminosas intuiciones son las que entreabrirán una ventana a la plena comprensión de la música instrumental, aun cuando Batteux no fuera consciente de semejante cosa y se mantuviera todavía, en el fondo, fuertemente aferrado a los ideales típicos de un clasicismo de cuño académico, de forma que continuó viendo siempre en la *tragédie lyrique* de Lully el modelo verdaderamente insuperable.

8. *Las razones del corazón*

La estética musical dieciochesca actúa, dentro del campo de intereses que más le preocupa, profundizando en aquello que se puede denominar el *camino del corazón,* que llevará directamente, gracias a su formulación más madura, al pensamiento de los enciclopedistas. El lento proceso de revalorización de la música pasará a través del paulatino descubrimiento de eso que Pascal llamó *las razones del corazón* *, o, en otras palabras, a través del descubrimiento de la autonomía del gusto, de la creatividad del genio. No obstante, dicha ruta, larga y fatigosa, se mantuvo fiel a algunos compromisos iniciales: 1) las consideraciones musicales de los siglos XVII y XVIII, que en la mayor parte de los casos se hallaban supeditadas al melodrama; 2) aunque se aspirara a aislar de alguna manera el *territorio* —definido después como *gusto*— reservado a la apreciación de la música, siempre permaneció implícito un trasfondo intelectualista, en base al cual el corazón se conmovía únicamente si la música pasaba desde el oído hasta aquél a través del intelecto. Precisamente por esto, a la música instrumental, que a pesar de todo se propagó triunfalmente desde sus florecientes escuelas por Italia y por otros países europeos, se la descuidó o se la rechazó radicalmente por calificarla de insignificante desde el punto de vista intelectual, en tanto que puro arabesco, y de irrelevante, por ese motivo, no sólo para el intelecto sino también para el corazón. Lo único que podía rescatar de semejante condena a la música era el melodrama, al combinarla de modo variado con la palabra, con la

* Textualmente: «El corazón tiene sus razones, que la razón no conoce [...]» (pensamiento núm. 227), en Blas Pascal, *Pensamientos,* ed. a cargo de Edmundo González Blanco, Madrid, Librería Bergúa, 1933, p. 106. *(N. del T.)*

poesía: el único arte que se dirigía rectilíneamente a la razón, al intelecto, y a esto se debió que el melodrama pudiera soportar esa unión, esa mescolanza, esa híbrida fusión de la poesía con la música. Desde tal perspectiva, las consideraciones en que se tenía al melodrama oscilaban ampliamente entre dos extremos: el melodrama se podía condenar, sin posibilidad de apelación, como moderna corrupción de la tragedia o se podía concebir, matizando mucho la cuestión, como una intensificación de la poesía o como el punto de reencuentro de un lenguaje humano más poderoso, el primitivo y originario, gracias al cual el corazón y el intelecto recuperaban su desaparecida unidad. No obstante, tanto en un caso como en otro, a la música se la veía como un elemento desconcertante, molesto y hasta destructivo en ciertos aspectos, capaz de poner en entredicho los parámetros de la razón y del orden constituido; se la veía como un elemento que debía ser neutralizado, dado que había que tolerarlo, poniéndole frenos y constriñendo sus daños dentro de unos límites.

Desde este planteamiento, muchos filósofos y literatos, más fieles al racionalismo de raíz cartesiana que a las premisas que se situaban en la base de la invención del melodrama, desarrollan, con matices diversos pero dentro de un mismo marco conceptual, una estética tendente, por lo general, a relegar la música marginándola en el seno del Parnaso. Los principios que ya había enunciado Lecerf se retomarán y se desarrollarán con mayor vigor durante los decenios sucesivos, sobre todo en el ámbito de la cultura francesa. Raramente, la teorización que se lleva a cabo se encauza por la vía del rigor filosófico, sino, más bien, por la del compromiso y por la de la reconciliación. Ya no es posible ignorar o negar la música; vale más pactar con el adversario y resignarse al mal menor aceptando el arte de los sonidos en sus formas más monótonas, que son las que se someten con mayor docilidad a la palabra.

A partir de ahora, la función del *corazón,* del *sentimiento,* será asumida siempre y cuando la acompañe la razón, que dominará como soberana ese corazón, ese sentimiento, dictando las reglas supremas por las que se habrán de regir éstos. Habiendo entrado ya a formar parte, con carácter estable, del horizonte artístico-cultural, al menos en forma de melodrama, a la música se la aceptará, aunque sea de mala gana —poniéndosele siempre cortapisas a sus pretensiones—, tan sólo en calidad de cortejo de su hermana mayor la poesía, a cuyo significado puntual habrá de subordinarse en todo instante.

Los principios de la monotonía, de la uniformidad, del justo medio, del sentido complementario y de la identidad sustancial entre corazón y razón, tantas veces confirmados en los diálogos de Lecerf, se encuentran muchas veces, tratados casi igual, en los escritos de la mayoría de los filósofos de las pri-

meras décadas del siglo XVIII. Así, Crousaz, en su *Traité du Beau* *, aunque no se ocupe de la música, anticipa principios que si se extendieran al arte de los sonidos conducirían a las mismas conclusiones que referidos a otras artes. También para Crousaz, el buen gusto es aquel que nos permite «juzgar mediante el sentimiento lo que la razón habría aprobado de haber dispuesto de suficiente tiempo para juzgar en base a ideas justas [...]». Asimismo, para Crousaz, la variedad debe atemperarse y reducirse al mínimo grado, al imprescindible; la misma multiplicidad de lo creado es más aparente que real desde el momento en que aquélla pueda reducirse a dos o tres principios generales muy sencillos, con lo que se hará triunfar la regularidad, el orden y la proporción, «tres cosas que agradan necesariamente al espíritu del hombre».

Las teorías de Crousaz, insertas en un rígido marco clasicista, conllevan de modo implícito la condena de la música en tanto que único arte que tiende a manifestarse como mero placer sensible. La presencia de la música, muy embarazosa siempre para la estética clasicista, condiciona a los filósofos, bien para que eludan el argumento musical —como hace Crousaz—, bien para que intenten hábiles compromisos. El recurso principal que se sigue desde el clasicismo inicial es el de la rígida separación entre los conceptos de forma y contenido: la forma —la música— será admitida, aunque recubra y ornamente un contenido valioso —la poesía—, siempre que no anegue el contenido. La forma representa la concesión que se hace al placer sensible; el contenido, sin embargo, se dirige al espíritu, a la razón. A propósito de esto, el abate Pluche merece ser recordado como uno de los exponentes más típicos del clasicismo moderado, del compromiso hipócrita con que se pretende salvar los derechos de la razón sin llegar a negar aquella minúscula porción de satisfacción que exigía el oído, que cada vez hacía reclamaciones más vigorosas.

En su gran obra enciclopédica *Le spectacle de la nature,* Pluche dedicó muchas páginas a la música, siendo sintomático que hable de este arte en el libro VII, que se ocupa de las *Profesiones instructivas.* En el gran perfil omnicomprensivo que Pluche traza de la naturaleza, presenta ésta como un todo armónico gobernado por su divino autor, en el que la música posee un lugar y en el que el placr que ésta produce no puede de ninguna manera descartarse. «Todos los placeres que podamos probar —afirma Pluche— fueron creados para un sabio fin y para invitarnos a obtener, bajo la égida de las reglas, un bien útil para el individuo que no actúa perjudicialmente sobre la sociedad [...]. Ahora bien, si separáis ese bien, o el fin deseado por el autor de la naturaleza, del placer, que es solamente el signo externo y el polo de atrac-

* Tratado de lo bello. Las citas que se hacen de esta obra carecen de referencia bibliográfica en el original. *(N. del T.)*

ción de aquel bien, tendremos el desorden. Si presentáis el placer por el placer, esto es subversivo o, hablando más claramente, una prostitución. La razón deberá rechazar cualquier placer cuando éste no se encamine hacia dicho bien [...].» Todo este discurso, en el que el placer se acepta siempre que esté mediatizado por otros fines ajenos al del placer en sí mismo, no se refiere a otro arte que no sea la música. Lógicamente, de aquí deriva la condena que se hace de la música italiana o, más aún, de la *musique baroque* en general, es decir, de aquella música que quiere sorprender con sus audaces sonidos y armonías; la protesta de Pluche se dirige a toda la música moderna, y ni siquiera Rameau, que precisamente en esos años hizo su aparición en los umbrales del teatro operístico, se substrae a dicha condena, llegándose a definir como *diabolique* su música, que resultó tan arrogante para los oídos más conservadores.

¿Podrá ser aplicable el riguroso intelectualismo moralista de Pluche al tipo de música comentado? El sonido es, en cierto modo, como el color en un cuadro. El color, si no es el color de un determinado objeto, de una determinada figura, no nos dice nada. «El espíritu no busca colores, sino "objetos" coloreados. De manera similar, los sonidos nos ayudan con su variedad a conferir colorido a infinidad de cosas y de pensamientos. Pero si los sonidos se suceden uno tras otro sin referencia ni a un objeto ni a un pensamiento, comenzamos a aburrirnos y no son ya signos de nada [...]. Hay un no sé qué absurdo, un disgusto inevitable, en una larga sucesión de sonidos, de por sí insignificantes siempre [...]. El más bello canto, cuando es sólo instrumental, resulta frío e incluso fastidioso, y no expresa nada. Es como un bello vestido separado del cuerpo y colgado de una percha [...]. Las sonatas son música en la misma medida que una pared abigarrada es pintura [...]. La música pura es como una marioneta que volteamos inútilmente; es más: ni siquiera eso. Ciertamente, podría haber un parecido entre los movimientos de una marioneta y los del pensamiento, pero no se puede decir otro tanto de un espíritu que pasa de la tristeza a los estallidos de risa, de la burla a la ternura, a la cólera y a la rabia, sin que haya ningún motivo para reír o para enojarse. En fin, ¿son acaso las sonatas y otras músicas semejantes algo más que eso?» [17] En opinión de Pluche, ofrecerle música al oído humano —y hace entonces una alusión específica a la música de los italianos o de aquellos franceses que, según él, italianizan, entre los que sitúa a Rameau— significa degradar al hombre al nivel de los «pinzones o de los estorninos, que no piensan en nada y que se pasan el día entero escuchando y repitiendo simples sonidos» [18].

¿Qué espacio le reserva entonces Pluche a la música? Ya lo señaló claramente con la imagen del vestido sin el cuerpo. La música no puede existir sino como revestimiento del pensamiento; así como el vestido debe atenerse a ciertas reglas de decencia, de buen gusto, de modestia, la música, a su vez,

debe revestir la palabra, pero con *sencillez* y *discreción.* Nos encontramos de nuevo con las categorías críticas enunciadas ya por Lecerf: la justificación, a partir de bases filosóficas, de la monotonía y de una reducida ornamentación halla una vez más la sanción correspondiente. Ahora bien, con respecto al clasicismo primigenio, para el que el fin del arte consistía ante todo en instruir deleitando, Pluche añade, como ya hiciera Lecerf, otra exigencia: el arte, además, debe conmover. De aquí deriva la acusación de aridez que recae sobre la música que tan sólo se proponga la consecución del placer auditivo. *Aquello de más* que el arte nos da si lo comparamos con el discurso puramente racional es precisamente la pizca de emoción, de conmoción, que, pese a todo, no debe llegar nunca a trastornar el espíritu: con respecto al lenguaje, la música no asume otra función que la de favorecer la aparición de la inocua facultad lacrimógena. El arte debe «tener ocupado el espíritu con un pensamiento lícito, con una imagen conmovedora, y proporcionarle, según la selección que haga de los sonidos, una emoción ajustada» [19].

De ahora en adelante, no se aceptará la música si no ejerce esta función accesoria y, en el fondo, carente de esencia: la de volver conmovedor el lenguaje, la de endulzar la razón, sin llegar, por otra parte, a modificar la naturaleza de uno y de otra. Por tanto, no ha de sorprendernos que todos los intelectualistas y racionalistas, secuaces ideales de Boileau, invoquen continuamente los derechos del corazón, dirigiendo contra la odiada y poco conocida música italiana la acusación de ser árida y cerebral. Pluche contrapone la *musique baroque* a la *musique chantante,* es decir, la que «saca sus cantos de los sonidos naturales de la garganta y de los acentos de la voz humana, que habla para comunicar a los demás lo que nos conmueve, sin melindres y sin esfuerzo» [20]. Esta capacidad de cantar a la que alude Pluche hay que entenderla en el sentido que él le da: no se trata, ni mucho menos, del gusto por la libre melodía —aquella que será más tarde la predilecta de Rousseau y de los enciclopedistas—, sino que se refiere a aquella música que, consciente de su dependencia, no se destaca, no se aleja de la voz humana, de la palabra a la que acompaña.

Es curioso, aunque no sea contradictorio en el fondo, que, para estos teóricos del justo medio, de la *discreción* y de la *sencillez,* la acusación de aridez, de cerebralismo, vaya emparejada siempre con la de hedonismo. El justo medio no consiste más que en evitar el exceso en la ornamentación y el artificio técnico, los cuales pretenden solamente «divertir al oído» sin instruir ni conmover el corazón, sin incurrir tampoco en el arte que educa sin hacer ninguna concesión al placer. El racionalismo de 1730, momento en que escribe Pluche, se había alejado ya de sus orígenes cartesianos y, para sobrevivir, debió doblegarse a sutiles compromisos. El rechazo incondicional de la música en todas sus formas se sustituyó por una cauta e hipócrita inclusión de aquí-

lla en el reino de las artes. La condena de que era víctima el placer auditivo se reemplazó por una aceptación condicionada del mismo: Lecerf justificaba y legitimaba el atractivo de la música y el deleite que ésta producía apelando al amor universal que había en el origen de la misma música, pensamiento en el que se hallaban vagas reminiscencias clásicas que recordaban a Pseudo Plutarco y a Teofrasto. Por su parte, Pluche recurrió a la idea de la armonía universal y a la bondad de todo lo creado, sin cansarse de repetir que el placer que se apartaba de un fin noble, instructivo, y también del propósito de conmover aquel extraño órgano, siempre al servicio de la razón, que era el corazón, podía incluso «llevarnos al crimen».

A pesar de los ajustes oportunistas que se llevaron a cabo, el clasicismo se manifestó incapaz, en los planos estéticos y filosófico, de aceptar y de justificar la música entre las demás artes, junto a otras formas de expresión. Desprovista de cualquier forma de autonomía, relegada al papel de inútil cortejo de la poesía, especie de fiel de balanza entre el corazón y la razón, a la música se le negó en el terreno teórico aquello a lo que, en cambio, tendió siempre, con todas sus fuerzas, en el terreno práctico: el placer auditivo. La rígida división entre forma y contenido, afirmada una y otra vez por todos los teóricos del clasicismo, condujo al triunfo de la ornamentación concebida como un añadido, como un *ornamento* nada más, con el fin de dar variedad, pero sin alterar la línea sencilla y discursiva de la música que debía acompañar al texto poético. El principio de la imitación de la naturaleza, que en términos musicales significaba renunciar a la música en favor de la poesía y, prácticamente, reducir aquélla a acompañamiento servil del texto literario o —como decía Pluche— a ayuda para la memoria, se contraponía al principio del placer auditivo, que se desfogaba con la ornamentación. La belleza musical consistía en saber hallar el justo medio, el punto de equilibrio entre la imitación y el placer, dos principios irreconciliables a nivel teórico, pero reconciliables a nivel práctico. La música francesa y la italiana se encontraban, para los críticos de 1730, en dos vertientes opuestas: la primera, por amor a la verdad, es decir, a la imitación, se arriesgaba a caer en la monotonía; la segunda, por amor a la variedad, es decir, al placer, se deslizaba hacia la aridez y el hedonismo. Arduo iba a resultar el hallazgo de la vía del medio, buscada por considerarla como la posible solución del dilema; pero se trataba de la búsqueda de un compromiso imposible, que se fundaba en premisas filosóficas y estéticas que ya se habían manifestado del todo impropias para comprender la naturaleza y la evolución histórica de la música.

9. El pitagorismo en la música

Si el que hemos denominado *camino del corazón* es indudablemente el preeminente dentro de la estética musical dieciochesca y si, como se ha visto, es el que arrastra sus orígenes desde la estética del melodrama nacida en el ambiente de los humanistas florentinos, no obstante, debe contrastarse siempre con la corriente matemático-racionalista, que puede remontarse en cuanto a sus orígenes hasta Pitágoras, si bien, limitándonos a tiempos más cercanos a nosotros, puede contar entre sus fundadores con el teórico veneciano Gioseffo Zarlino. Ya se ha apuntado cómo varios teóricos, durante el siglo XVII, prosiguieron por el sendero abierto por Zarlino, profundizando en la *naturaleza* de la armonía, naturaleza esencialmente matemática y, por dicho motivo, racional. Estas investigaciones, al margen de los éxitos cosechados en el plano científico, por supuesto relevantes, tendieron sobre todo, desde la vertiente estético-filosófica, a decantar la legitimidad de la que debía y podía gozar la música en cuanto tal, prescindiendo de su hipotético vínculo con la palabra o con otras artes. Este filón de pensamiento, aunque no fue mayoritario, tuvo su importancia y una continuidad en su desarrollo, disponiendo, desde Zarlino en adelante, de una serie de notables teóricos como puntos clave hasta llegar a Rameau, quien representa una etapa conclusiva dentro de este proceso. Dentro también del filón de pensamiento al que nos referimos se puede encuadrar el *Essai sur le Beau* del padre jesuita Yves-Marie André, publicado en París en 1741, cuando Rameau ya había publicado su *Traité de l'harmonie*. Esto demuestra cómo incluso dentro de una época de triunfante empirismo iluminista continuaba sobreviviendo un caudal de especulación metafísico y racionalista en torno al arte y a la música. La actitud que comporta el pensamiento de André —solamente filósofo, no músico como Rameau— es radicalmente diferente de la de los críticos y los músicos, interesados sobre todo en el problema del melodrama y en los cotejos de los distintos estilos musicales entre sí. La diversidad de los estilos, que se explicaría según los iluministas, principalmente, por la diferente inclinación que adopta cada pueblo, no interesa a André en absoluto, quien centra, en cambio, su atención sobre lo que hay de permanente y de inmutable en la música, o sea la armonía, la concatenación de los acordes. André considera la música un arte totalmente autosuficiente, que se rige a sí mismo en función de sus propias fuerzas; de aquí que el melodrama, en sus escritos, no se mencione ni siquiera una vez, a pesar de ser entonces el género musical que ocupaba el centro de los intereses teóricos en general. Según André, la música no se apoya en ningún arte; más bien, en su opinión, debería disponer, dentro de un estudio dedicado a las artes, de un tratamiento aislado y aparte,

dado que la música no sólo es un arte que difiere de las demás, sino que es incluso, por ciertos aspectos, un arte privilegiado.

En primer lugar, desde un punto de vista material, la música se dirige «al más sutil y espiritual de nuestros sentidos» y, en cuanto tal, la música «es la ciencia de los sonidos armónicos y de los acordes [que con éstos se forman]» [21]. Por tanto, André acoge dos conceptos que podrían parecer contradictorios: por un lado, la música como ciencia; por otro, la música como objeto de nuestro oído, es decir, como objeto de percepción sensible. Precisamente, la cultura estética del siglo XVIII hizo más profundo el surco que existía entre ambos conceptos, acentuando con ello la distancia que había entre el intelecto y la sensibilidad y volviendo antiestéticos el placer de los sentidos y la razón. André rechaza tal alternativa al reconocerle a la música una función doble: «El fin de la música es doble, como doble es su objeto: la música pretende [proporcionarle] placer al oído, que es su juez natural; la música pretende [también proporcionarle] placer a la razón, que es la que preside esencialmente los juicios auditivos; por medio del placer que provoca en uno y en otra, la música intenta avivar los impulsos más acordes con el espíritu, los que más potencien todas las facultades de éste» [22]. El hecho de que, en definitiva, la música se dirija de igual modo al oído que a la razón significa que el oído y la razón no son dos facultades antitéticas, sino dos aspectos complementarios e imprescindibles de nuestra personalidad. Por algo el oído es «el sentido más sutil y espiritual» y la razón no hace sino constatar, volver más explícita, la *naturaleza* sensible y matemática de la música.

Por todo lo expuesto, una estética de la música, según André, debe esclarecer lo bello musical en su doble naturaleza: sensible y racional; duplicidad esta más aparente que real, puesto que se trata tan sólo de dos modos distintos de observar y de percibir el mismo fenómeno. André es suficientemente agudo como filósofo para advertir las grandes dificultades y, sobre todo, las objeciones tan obvias con que una concepción de este género se podía enfrentar en su época. La relatividad histórica y geográfica del oído humano, o sea la historicidad de las formas de percepción de la música hasta en sus elementos más simples o, en otras palabras, la historicidad del gusto, era ya, a mitad del siglo XVIII, casi un tópico; no obstante, en un arte que parecía hallarse privado de contenido intelectual, la constatación de la relatividad del gusto musical se traducía, de hecho, en una degradación de la música: al considerarla como mero estímulo emotivo, carente de reglas y de leyes, sujeto a las modas pasajeras y a las sensibilidades características de cada pueblo, la música no podía aspirar a poseer dignidad artística. Pero André previene estas objeciones al ponerse en otro plano: fundamentalmente, la música siempre es igual, eterna e inmutable, como la naturaleza, como el oído humano; los diversos sistemas musicales que se fueron sucediendo desde la anti-

gua Grecia hasta su época no fueron sino un esfuerzo de adecuación por parte de los mismos a dicha ley eterna y un descubrimiento progresivo del arte musical en toda su riqueza y plenitud.

La experiencia de los músicos no puede contradecir el esfuerzo de los matemáticos en lo concerniente al estudio de la naturaleza de los intervalos: el oído no puede hacer otra cosa que confirmar la teoría, y viceversa. Mediante un trabajo que se ha prolongado durante siglos, músicos y teóricos, desde los tiempos de Pitágoras hasta Rameau, han intentado únicamente perfeccionar la música en el sentido de descubrir, con el auxilio tanto del oído como de la razón, las leyes naturales de dicho arte. Sin embargo, a pesar de ser así, en el transcurso de los siglos —añade André—, «no se ha transformado el juicio auditivo». Desde tal perspectiva, es lógico que a André no le interesaran en absoluto las polémicas musicales que tanto apasionaban a sus contemporáneos y que tenían sus raíces, precisamente, en una concepción relativista del gusto; André se limitó a manifestar cierta intolerancia con respecto a las nuevas modas, comprensible en un filósofo que aspiraba a hallar, al margen de las mutables apariencias que todo arte presentara, el fundamento eterno de la música. Pese a todo, el problema de las *querelles* «no entra en sus propósitos» y, «por otra parte, esa cuestión no es ni importante ni razonable» [23].

El *Essai sur le Beau* de André es un tratado sistemático sobre la belleza, y no sobre la belleza musical, motivo por el cual los problemas referentes a la naturaleza de la música que acabamos de señalar adquieren el justo relieve al insertarlos en la metafísica de lo bello que el autor traza en su obra. De hecho, lo que André se propuso fue aplicar a la música el esquema que diseñó con respecto a la división de lo bello en tres géneros, habiendo por ello: 1) «algo bello musical que es esencial, absoluto e independiente de cualquier institución, incluso divina; 2) algo bello musical que es natural y dependiente de una institución, la del Creador, pero independiente de nuestras opiniones y de nuestros gustos; 3) algo bello musical que es artificial y, de un modo u otro, arbitrario, pero dependiente siempre de las leyes eternas de la armonía» [24]. Parece como si con esto André retomara, al partir de estos géneros derivados de la escolástica cartesiana y de la estética de Crousaz, un esquema medieval de origen platónico que reconocía dos mundos musicales diferentes: uno, inaccesible al hombre, arquetipo de la belleza musical; otro, creado por el hombre para su propio goce y sujeto a las modas, convencional y arbitrario. Aunque, bien visto, justamente lo que André pretendió fue salir de semejante esquema, que, en el fondo, el empirismo aceptaba en parte al abolir el primer término y considerar válido el segundo. Para André, el problema consistió ante todo en examinar si existían relaciones entre los distintos tipos de belleza musical y en cómo se podían configurar tales relaciones. Para André, lo «bello musical esencial y absoluto» no se hallaba separado, escindido,

de lo «bello musical artificial»; antes bien, lo bello musical se revelaba, de algún modo, sólo a través de esto último.

Los principios de orden, de proporción, de decoro, de armonía, no se traducen en una regla externa que se imponga al músico, sino que constituyen un ideal trascendente e inmanente al mismo tiempo (¿no nos recuerdan todos estos enunciados los de san Agustín?). Esta música, que tiene su principio en una «luz superior a los sentidos», se nos revela, sin embargo, precisamente a través de los sentidos, siendo únicamente mediante una *escucha* física de la música como podemos acceder a la naturaleza más esencial de este arte. Entre la música que se escucha con los sentidos y la música que se dirige a la razón se desenvuelve, pese a todo, un juego muy riguroso de apelaciones, en estrecha interdependencia. La apelación a la experiencia interior *(un maître de musique intérieur)* es la vía a seguir si se aspira a descubrir esa armonía superior de la cual la armonía sensible es la encarnación. «El gran libro de la razón» está dentro de nosotros, no fuera, y se halla abierto a todos. Escuchando con atención la música a través de cada una de sus manifestaciones sensibles, se despliega en *interiore homine** la otra música escrita «en notas eternas»; ahora bien, a esta música no se puede acceder si no se está en posesión de la otra. Por este motivo, se puede decir con toda propiedad que la armonía de la música es fundamentalmente una, aunque se nos manifieste a diferentes niveles, a través de un pasaje de escalones más bajos, o sea cuando la armonía se siente como placer sensible, cuando poseemos el conocimiento de la eternidad de sus leyes. Pero el hombre puede gozar de aquella armonía y alcanzar este conocimiento superior a un mismo tiempo porque «la estructura del cuerpo humano es completamente armónica» [25]. El hombre, cuerpo y espíritu, vibra al unísono con la música y, debido a esto, André considera más privilegiada la voz humana que los instrumentos: «de todos los instrumentos musicales, es la voz humana el instrumento cuyo sonido simpatiza en mayor medida con nuestras disposiciones interiores [...]. ¿Y cómo no iba a ser así desde el momento en que, por su naturaleza, lo que debe producirse más al unísono con la armonía de nuestro cuerpo y de nuestra alma es necesariamente la voz humana?» [26].

Al término de su *cuarto discurso* sobre la belleza musical, André afirma que la música es un arte superior a las demás y que la belleza musical es más elevada, más *expresiva,* que las restantes bellezas; por cierto que la terminología filosófico-estética de su tiempo no era de ninguna ayuda al objeto de sostener semejantes tesis, por lo cual las conclusiones de André no revelan sino una gran falta de instrumentos conceptuales adecuados, aunque no por ello resulte menos significativo el esfuerzo que realiza el autor por decantar, aun

* El interior del hombre. *(N. del T.)*

cuando sólo sea confusamente, a nivel intuitivo, motivos estéticos que, tras él, habrán de dilucidarse y ascender hasta un estado de mayor claridad y conocimiento progresivamente, durante las décadas sucesivas. Asimismo, para André, el elemento más original y peculiar de que hace gala la música emerge tan sólo cuando se la compara con la pintura: «antes de acabar, querríamos ponerlas en paralelo por un instante [a la música y a la pintura], pero ¿qué paralelo?; antes bien, ¡un contraste! No hay nadie que no sepa que estos dos géneros de belleza consisten en la imitación o, si se prefiere, en la expresión. He aquí un punto en el que música y pintura se hallan unidas en orden al mismo fin. ¡Pero qué diferencia [entre ambas] en cuanto a la ejecución!» [27]. En lo que a las críticas a la pintura se refiere, André se basa en numerosos precedentes, desde Roger de Piles hasta Du Bos, siendo el mismo tema ampliamente desarrollado por los enciclopedistas. En cuanto a sustancia, la pintura es un arte cuya imitación es ejemplar, perfecta y adecuada a su objeto. No obstante, no nos da la vida; únicamente nos da la superficie de los objetos imitados, sin recoger su dimensión más esencial, más profunda. La pintura representa «tan sólo la superficie de los cuerpos, de un rostro, de los ojos; colores fijos e inanimados [...]»; sin embargo, la música «rastrea por el fondo de nuestras almas [...] la música describe el movimiento» [28]. En otras palabras: la pintura dispone de un campo de acción bien determinado y limitado; en cambio, la música, en apariencia más alejada de la naturaleza, es decir, de los objetos, dispone de un campo de acción ilimitado, ya que los medios de que se sirve son más indirectos o —podríamos decir hoy— más metafóricos. «Se requerirían veinte cuadros para acumular tanto como contiene la más irrelevante de las cantatas o de las sonatas.» [29] Efectivamente, la música procede mediante evocaciones y no mediante descripciones o imitaciones como procede la pintura. Hablando de la música y de su superioridad, André hace uso del término «expresión» con mayor insistencia que cuando habla de la pintura; esta última no carece de «perfección», pero «no recibió de la naturaleza tantos dones como su rival. Yo diría —continúa André— que, por ejemplo, los colores no resultan tan expresivos como los sonidos [...]. Por consiguiente, con todas estas ventajas [que la música presenta], ¿acaso hay que sorprenderse de que lo bello musical posea gracias más sublimes y más delicadas, más vigorosas y más sensibles que ningún otro arte?» [30].

Si se olvida por un momento la escolástica distinción que André nos propone acerca de los tres tipos de belleza musical, con el fin de mantener la simetría de construcción con respecto a las demás bellezas que él distingue, y si se quiere asimilar el significado tan complejo de su discurso, se debe reparar en que, precisamente, a través de la música André pretende ir más allá del planteamiento pitagórico tradicional, pues aspira a resaltar la unidad profunda del hecho musical; su naturaleza física junto con la espiritual. La

doble naturaleza de la música, que se presenta como vocabulario de las pasiones aunque también como retorno a un horizonte metafísico, nos permite entrever un mundo en el que una armonía superior rige y une al hombre con la naturaleza mediante una unidad orgánica. Ciertamente, la conclusión de André estriba en que «en una única institución [...] se encuentran todos y cada uno de los tres géneros de belleza»; se podría decir que el carácter escolástico de la estética de André se pone en entredicho por el propio autor al entrar en contacto con un arte «tan sublime y tan delicado, tan vigoroso y tan sensible» como es la música.

La estética de la imitación, sea desde la perspectiva empirista de la estética del gusto, sea desde la perspectiva metafísica pitagórico-platónica, entra en crisis, a lo largo de todo el siglo XVIII, a causa de la presencia perturbadora, pero estimulante, de la música. Los avances que presenta la estética de André no caerán en saco roto; por un lado, Rameau, y, por otro, Diderot entre los enciclopedistas, sabrán retormarlos insertándolos en un horizonte filosófico más acorde con el desarrollo orgánico que habrían de adquirir ulteriormente.

9. *El Iluminismo y los enciclopedistas*

1. Rameau: la unión del arte con la razón

Dentro de los ambientes aristocráticos y tradicionalistas, la irrupción de Rameau en la escena musical francesa, en las primeras décadas del siglo XVIII, levantó una oleada generalizada de hostil desconfianza. Su música fue considerada «bárbara y barroca», «un ruido horrible, un estrépito tal, que deja aturdida a la gente» (La Borde) *; una música llena de disonancias y de inútiles artificios. Se dijo de sus óperas que eran incoherentes, ruidosas, desprovistas de concordancia entre música y palabras. Un poco más y Rameau es acusado de «italianismo»: la más infamante acusación que podía imputársele a un músico francés. «¿No volverán nunca más a nacer compositores franceses para nuestras óperas? ¿Me veré obligado a escuchar, durante toda mi vida, únicamente esta música extranjera, barroca e inhumana?» —exclama el nostálgico marqués de Argenson en sus memorias. Después de la primera representación de *Hippolyte et Aricie* en 1753, un periodista escribe este agudo epigrama:

Si le difficile est le beau
C'est un gran homme que Rameau;
Mais si le beau par aventure

* Cfr. Jean-Benjamin de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne* (Ensayo sobre la música antigua y moderna), París (s. i.), 1780, 4 vols. *(N. del R.)*

N'était que la simple Nautre
Quel petit homme que Rameau *.

Los lullistas apelan todavía a la sencillez, a la ingenuidad y al sentimentalismo fácil. A su juicio, Rameau pretende convertir la música en ciencia, cuando sucede que dicho arte «no requiere más que gusto y sentimiento» [1]. Pese a todo, Rameau no se consideraba a sí mismo un revolucionario; no lo fue en realidad, al no animarlo a ello, de modo auténtico, un espíritu de oposición al pasado. En el encabezamiento de *Les Indes Galantes* se lee: «Admirador siempre de la bella declamación y del bello canto que reinan en el recitativo de Lully, procuro imitarlo, no como un servil copista, sino tomando como modelo, como él ya hiciera, la bella y sencilla naturaleza». Ciertamente, Rameau se retrotrae como músico a la tradición lullista, hecho del que pronto se habrían de dar cuenta sus contemporáneos. Rameau fue reconocido como el músico de la aristocracia conservadora, portaestandarte del gusto clásico, defensor de toda la ópera francesa frente a la creciente invasión del bárbaro y popular melodrama italiano. Ahora bien, la compleja personalidad del músico, comprometida en las polémicas en boga, primeramente entre *ramistas* y *lullistas* y más tarde entre *bufonistas* y *antibufonistas,* no se agotará aquí. Su obra de teórico, que no se inserta de manera directa en las disputas habidas entre los defensores del gusto italiano y los defensores del gusto francés, constituye, de por sí, al menos hasta cierto punto, un capítulo aparte dentro de la historia de la estética musical del siglo XVIII. Rameau no fue, efectivamente, un revolucionario como músico, ni tampoco pretendió serlo como filósofo y teórico de la música; sea como fuere, sus teorías sobre la armonía revistieron una trascendencia que, por supuesto, rebasó las intenciones iniciales. La cultura de la época había levantado un rígida barrera entre el arte y la razón, entre el sentimiento y la verdad, entre el placer del oído y la imitación racional de la naturaleza; se trataba de dos reinos muy diferentes, sin posibilidad de acuerdo entre ambos a excepción de que se produjera un acercamiento extrínseco.

Rameau no poseía una profunda cultura filosófica y, menos aún, literaria, motivo por el cual afrontó la problemática musical desde otro punto de vista: el perfil físico-matemático. Este modo científico de abordar la música contaba con ilustres antecedentes; presuponía su inserción en una determinada corriente de pensamiento. Pitágoras había sostenido que la música era el

* Si cuanto es difícil es bello,
No hay un hombre más grande que Rameau;
Mas si lo bello, por azar,
No se hallara más que en la Naturaleza sencilla,
No hay un hombre más pequeño que Rameau. *(N. del R.)*

símbolo o expresión de una armonía que se explicaba por medio de proporciones numéricas; que la propia música podía reducirse a números. Esta antiquísima doctrina se había mantenido viva en el transcurso de los siglos: en los tratados de los teóricos medievales; en el Renacimiento, con el pensamiento de Zarlino; después, en los tratados de Descartes, Mersenne y Euler; por último, en Rameau. Los filósofos de los siglos XVII y XVIII habían considerado la música como un arte menor o —para ser más exactos— como un «lujo inocente», debido a su carácter «caprichoso» y a su intrínseca carencia de racionalidad; precisamente, contra dichos filósofos Rameau, casi sin saberlo, libra batalla. Si la música puede ser reducida a ciencia en sus fundamentos, si puede ser racionalizada en sus principios, si puede revelar un orden natural, eterno e inmutable en su esencia, no se la podrá continuar considerando tan sólo como placer sensorial, ni como algo ajeno a nuestro intelecto, a nuestra racionalidad. «Mi objetivo es restituir a la razón los derechos que perdió dentro del campo de la música» —afirma Rameau. No interesa ahora demasiado examinar con detalle sus teorías acerca de la armonía; bastará con sacar a la luz el espíritu que presidió tales investigaciones, que Rameau defendió apasionadamente durante toda su vida. El músico francés, movido en todos sus estudios por una exigencia unitaria y por un espíritu fuertemente racionalista, de cuño cartesiano, comienza a escribir su primer tratado animado por una convicción muy firme, que estará presente siempre en él, consistente en que la armonía se fundamenta sobre un principio natural y originario y, por lo tanto, racional y eterno: «La música es una ciencia que debe disponer de unas reglas bien establecidas; dichas reglas deben derivar de un principio evidente, principio que no puede revelarse sin el auxilio de las matemáticas» [2]. Es obvio que el principio del que habla Rameau se halla contenido en cualquier cuerpo sonoro que, al vibrar, produzca el acorde perfecto mayor que se da de forma natural en los armónicos cuarto, quinto y sexto, acorde del que derivarían todos los demás acordes posibles. Sin embargo, la tríada menor no es reducible a la tríada mayor y, dado que en el sistema establecido por Rameau no puede haber excepciones, ya que no las hay en la naturaleza, este músico sale del atolladero en que se mete gracias a la artificiosa explicación que da de los armónicos inferiores: el modo mayor tendría pleno derecho de ciudadanía dentro del mundo de la armonía, mientras que el modo menor sería una variedad extraña e imperfecta, pero organizada y determinada, a su vez, por el modo mayor.

Toda la riqueza de la música, sus infinitas posibilidades, derivan de este principio único y se basan en la propiedad del *corps sonore* * de contener en sí mismo, en sus armónicos, el acorde perfecto. «¡Cuán maravilloso es este

* Cuerpo sonoro. *(N. del R.)*

principio por su sencillez! —exclama Rameau, con místico entusiasmo, dentro de su *Traité de l'harmonie*... ¡Tantos acordes, tantas melodías bellas, de una variedad tan infinita; estas expresiones tan hermosas y tan ajustadas, sentimientos producidos de manera tan manifiesta, absolutamente todo deriva de dos o tres intervalos dispuestos por terceras, cuyo principio radica en un sonido en exclusiva!» Esta concepción rigurosamente racionalista, a la que Rameau permaneció fiel en sus numerosísimos escritos teóricos y polémicos, que incluso, en sus últimas obras, se tiñe de vetas místicas y religiosas, no descarta ni los derechos del oído ni una relación entre la música y el sentimiento. La música nos deleita, experimentamos placer al oírla, precisamente porque expresa, a través de la armonía, el divino orden universal, la naturaleza en sí misma. Rameau nos habla igualmente de imitación de la naturaleza; ahora bien, lo que él entiende por naturaleza pura es un sistema de leyes matemáticas, no los cuadros idílicos y pastoriles a que se referían, generalmente, los filósofos de la época. Debido a su austera e inflexible concepión de la naturaleza, Rameau no congenia con la estética de su tiempo; lo hace, más bien, con el mecanismo característico de la concepción newtoniana del mundo. Un concepto fundamental se halla en la base del pensamiento de Rameau: no hay contraposición alguna entre razón y sentimiento, entre intelecto y sensibilidad, entre naturaleza y ley matemática; sino que lo que hay, de hecho —y, sobre todo, de derecho—, es una concordancia perfecta: los citados elementos deben, pues, cooperar armónicamente los unos con los otros. No basta con *sentir* la música, sino que también es necesario que ésta sea inteligible, objetivo que deben alcanzar las leyes eternas que rigen su construcción; aun así, la razón poseerá autoridad solamente en la medida en que no se contradiga con la experiencia ni con el oído. Gracias a esta actitud, Rameau se coloca por encima de las posturas adoptadas por sus contemporáneos, situándose a un nivel ideal, al margen de las polémicas en las que, aunque le desagradaran, sin embargo, se encontraba de alguna manera inmerso. En consecuencia, él no sufre el apremio en el sentido de tener que tomar partido por la música italiana o por la francesa, puesto que la música es, ante todo, mera racionalidad y, también —por naturaleza—, el más universal de los lenguajes existentes: «hay cabezas bien organizadas en todas las naciones donde reina la música»; es absurda, en este sentido, la pretensión de que «una nación pueda hallarse más favorecida que otra». Las divergencias entre unas y otras naciones residirán esencialmente en la cuestión de la melodía, la cual tiene mucho que ver, primordialmente, con la del gusto. La prioridad de la armonía sobre la melodía en el pensamiento de Rameau es principalmente de orden ideal; se funda en el hecho de que no se pueden dar «reglas seguras» para la melodía, aun cuando ésta posea tanta fuerza expresiva como la armonía. Sin em-

bargo, la armonía simboliza el *primum* * ideal del que derivarían todas las demás cualidades de la música, incluso el ritmo.

De ahora en adelante, armonía y melodía serán los caballos de batalla de los animadores de las nuevas disputas musicales; exponentes una y otra de gustos diferentes, de poéticas distintas, se atrincherarán detrás de ambas, una vez más, los defensores de la tradición clásica francesa —de un lado— y los amantes del *bel canto* —de otro. Aunque no sintió interés por tales polémicas —habría preferido permanecer ajeno a las mismas, en parte por su carácter esquivo y taciturno—, Rameau se vio arrastrado hacia ellas sin remedio. Su obra como teórico no fue comprendida por sus contemporáneos; Rameau fue acusado de ser un árido intelectual y de querer convertir la música en ciencia, al negarle a la melodía el valor que se le reconocía. En realidad, nadie como Rameau en su tiempo supo discernir con tanta clarividencia acerca del poder expresivo del lenguaje musical y de la autonomía de éste frente a los restantes lenguajes artísticos. Conceder el privilegio a la armonía no significaba otra cosa que otorgar la primacía a los valores más esenciales de la música, arte que se encaminaba con ello hacia su reconocimiento como música instrumental o —como la denominarán más tarde los románticos— pura. Como compositor, Rameau demostró poseer asimismo una inspiración más lograda en el terreno de la música instrumental que en el de la vocal; en definitiva, se preocupó muy poco por los valores literarios del texto. Un biógrafo suyo, Decroix, relata que Rameau se habría jactado incluso de poner en música la *Gazette de Hollande;* tan grande era, pues, su indiferencia en relación con los textos de sus partituras, que le servían de puro pretexto para su construcción musical, cuya intencionalidad de tipo descriptivo no llega a adquirir nunca carácter impresionista, sino que se halla siempre subyacente, en esquemas arquitectónicos bien definidos.

Aun cuando participe de la mentalidad iluminista, Rameau aparece como una figura aislada dentro del contexto imperante en el siglo XVIII. Esto lo demuestra su propia vida. Pasados los años del éxito despertado por sus obras compositivas y la primera oleada de interés suscitado por sus tratados teóricos, Rameau se encontró, en la vejez, solo frente a todo el mundo. Después de que rechazara el encargo de ampliar las voces musicales de la *Enciclopedia,* comienza, en 1754, a disentir de los enciclopedistas, sobre todo de Rousseau y de D'Alembert, con quienes no dejará de sostener un abundante intercambio de *pamphlets* ** polémicos hasta su muerte. Rameau y los enciclopedistas hablan lenguajes distintos, no pudiendo, por tanto, comprenderse entre sí; habrán de limitarse entonces a lanzarse recíprocas acusaciones de incompe-

* Entiéndase: supremo u óptimo. *(N. del R.)*

** Libelos o folletos. *(N. del R.)*

tencia. Rameau, aislado e incomprendido en la centuria en que le tocó vivir, brindó con su obra una contrapartida original a la concepción iluminista de la música como *lujo inocente* *; en consecuencia, devendrá un importante punto de referencia para todo el pensamiento romántico, por cuanto que anuncia con bastante antelación la futura concepción de la música como lenguaje privilegiado, expresión no sólo de las emociones y de los sentimientos, sino incluso de la divina y racional unidad cósmica.

2. *Los enciclopedistas y el mito de la música italiana*

Al final del siglo XVII, la música italiana generaba ya suficientes polémicas, pese a que, prácticamente, se desconocía todavía en París. Las primeras representaciones que de óperas bufas e *intermezzi* ** italianos se llevaron a cabo en esta ciudad, en 1729, pasaron completamente inadvertidas para los franceses. Habrían de transcurrir aún más de veinte años para que tanto el público como la crítica se percataran de la existencia de la ópera bufa italiana: la representación de *La serva padrona* de Pergolesi por una mediocre *troupe* *** de bufones en 1752 sonó como el toque de batalla que dio comienzo a la célebre guerra entre bufonistas y antibufonistas. Esta nueva *querelle,* que apasionó a todos los franceses, no fue sino la versión puesta al día de la disputa previa entre lullistas y ramistas, que hallaría su prolongación más tarde en la lucha entre gluckistas y piccinnistas. Se trataba, una vez más, no sólo de confrontar dos gustos diferentes, sino, fundamentalmente, de una polémica harto compleja que englobaba motivaciones estéticas, culturales, filosóficas y hasta políticas, polémica de la que surgiría una nueva concepción de la música. «Todo París —escribía Rousseau— se dividió en dos bandos, más batalladores que si se tratara de un asunto de Estado o de Religión. Uno, más potente, más numeroso, constituido por los tipos importantes, por los ricos y por las mujeres, defendía la música francesa; otro, más vivo, más fino, más entusiasta, estaba integrado por los verdaderos conocedores, por las personas inteligentes.» ****

A un lado se situaron los defensores del gusto áulico y clasicista característico de la tradición francesa: los aristócratas ligados al ambiente de la corte,

* Cfr. Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy* (Estado actual de la música en Francia y en Italia), Londres (s. i.), 1771. Véase *4. Estética e historiografía. (N. del R.)*

** O intermedios: pasatiempos coreográfico-musicales que en Italia solían intercalarse en las representaciones de tragedias o de comedias (de los que probablemente se originara el ballet renacentista), ya en los siglos XV y XVI, su época de plenitud. *(N. del R.)*

*** Compañía de cómicos. *(N. del R.)*

**** Esta cita carece de referencia bibliográfica en la edición original. Cfr. Jean-Jacques Rousseau, *Écrits sur la musique* (Escritos en torno a la música), París (s. i.), 1838. *(N. del R.)*

los que frecuentaban el *coin du roi* *, y el propio Rameau, que se había convertido, sin pretenderlo, en símbolo de dicha tradición. A otro lado se situaron, sobre todo, los enciclopedistas, quienes, aun cuando pertenecían al ámbito de una concepción iluminista de la música, contribuyeron, después de muchos arrepentimientos, incertidumbres y retrocesos, a configurar las bases de la futura concepción de la música como expresión privilegiada de los sentimientos. No obstante, la terminología de la que se sirvieron Rousseau, Grimm, Diderot, D'Alembert, Marmontel, Voltaire, La Harpe, etc., continuó siendo la de tiempos atrás: la imitación de la naturaleza, el buen gusto, la razón, la expresión de los afectos; a pesar de ser así, tales términos se vaciaron cada vez más de su significado original, hasta llegar a adquirir valores totalmente nuevos, incluso opuestos a los tradicionales.

La mayoría de los enciclopedistas tomó parte en la polémica, aun cuando no todos fueran competentes en materia musical; todos, sin embargo, podían denominarse, al menos, *amateurs,* aficionados a la música. Presidiéndoles este espíritu, participaron en la batalla que se desencadenó, más en calidad de críticos y de hábiles polemistas que en calidad de teóricos y de filósofos, a favor, por supuesto, de la música italiana. En ésta veían la más calificada antagonista de la tradición clásica francesa, que identificaban con los melodramas de Lully y de Rameau. Aunque, a primera vista, los gustos de los enciclopedistas en cuanto a música se refiere parecieran bastante uniformes, de esto no debe deducirse que compartieran el mismo concepto acerca de la música. Se ha querido ver en todos ellos, con demasiada frecuencia, una homogeneidad que un examen más concienzudo desmiente, al revelar éste una variedad compleja de posturas asumidas por ellos. En el seno del grupo de los enciclopedistas, y no sólo en relación con el problema musical aludido, se puede constatar sin dificultad que, detrás del entusiasmo común y genérico provocado por la música italiana, mitificada en sus rasgos distintivos, aparecen brotes originales de nuevas teorías filosófico-musicales junto a actitudes radicadas en las viejas concepciones clasicistas y racionalistas, así como opiniones y elementos constitutivos de un juicio crítico o historiográfico muy diferentes y, a veces, incluso contrarios entre sí.

La *Enciclopedia* es una obra demasiado vasta y multiforme como para llegar a creer que pueda haber en ella uniformidad de pensamiento; basta reparar en el hecho de que, sólo en la redacción de las voces musicales —alrededor de 1.700, si se tienen en cuenta también los suplementos—, colaboraron, además de Rousseau, personalidades tan diversas como Diderot, Cahusac, D'Alembert, De Jaucourt, Brossard, Goussier, Marmontel, Sulzer,

* Rincón real (sentido figurado: los íntimos del rey). *(N. del R.)*

Schulze y Kirnberger, aparte de otros nombres de menos relieve que los mencionados. Dado el breve panorama que al respecto ofrece este libro, resulta ahora imposible dar a conocer la concepción musical que ostentaba cada enciclopedista, operación factible únicamente a través de un detenido examen de las voces dedicadas al tema *. La ingente cantidad de material acumulado lo que sí demuestra —y claramente— es que la música no ocupaba, ni mucho menos, un lugar de segunda fila en el ámbito general de la cultura de los enciclopedistas. A continuación, nosotros nos limitaremos a tomar en consideración tan sólo algunas de las personalidades más significativas de cuantas se han citado, a través del análisis, más que de las voces de la *Enciclopedia* a las que ya se ha aludido, de escritos señeros sobre música que algunos enciclopedistas nos han legado.

Sin duda, Rousseau es la personalidad de mayor realce, el teórico más acreditado entre los bufonistas. Quizás se debió a sus peculiares aptitudes el hecho de que la redacción del núcleo más importante de voces musicales de la *Enciclopedia* se le confiriera precisamente a él; voces que constituyeron más tarde el cuerpo de su *Diccionario de Música* **. En lo que a sus gustos musicales se refiere, hay que decir que Rousseau ni muestra gran originalidad ni se distancia en exceso del gusto de sus contemporáneos: ama la ópera italiana por su melodiosidad, su sencillez, su espontaneidad, su frescura y su naturalidad, y el canto en tanto que efusión del corazón; por el contrario, aborrece la música francesa por su carácter artificioso, por sus texturas armónicas incomprensibles y por su carencia de inmediatez y de naturalidad; asimismo, aborrece la música instrumental, la polifonía y el contrapunto por considerarlos insignificantes, irracionales y contrarios a la naturaleza. Es curioso observar que los defectos que, medio siglo antes, Lecerf había atribuido a la ópera italiana Rousseau se los imputa a la ópera francesa. En otros tiempos, la música italiana se había considerado barroca, recargada, complicada y antinatural, mientras que la francesa se había considerado sencilla, lineal y natural. Ahora, en cambio, los términos de la cuestión se invierten: la música francesa se vuelve sinónimo de artificio intelectual, y la italiana, sinónimo de espontaneidad melódica. Entre tanto, varía también el concepto de naturaleza: para Lecerf, naturaleza equivale a razón y a tradición; para Rousseau, a sentimiento y a prontitud instintiva. La originalidad de Rousseau consiste, precisamente, en haber sabido desarrollar de modo adecuado la concepción de la música como lenguaje de los sentimientos, así como en haber elaborado una teoría

* Cfr. E. Fubini, *Gli illuministi e la musica. Scritti scelti*, Milán, Principato, 1969, y *Gli enciclopedisti e la musica*, Turín, Einaudi, 1971 (Saggi, 470). No hay trad. cast. ni de una ni de otra obra. *(N. del R.)*

** Publicado en noviembre de 1767. *(N. del R.)*

sobre el origen del lenguaje que habría de justificar y dar fundamento a tal concepción. Por primera vez, la polémica sobre la música italiana y la francesa deja de ser, simplemente, un problema de gusto, de preferencia personal, para hallar en el pensamiento rousseauniano una seria justificación teórico-musical y filosófica.

Ya se ha dicho que Rousseau no amaba la música instrumental —*les sonates et les symphonies*— y que concebía la música únicamente como canto, pero no porque considerara éste tan sólo como un agradable adorno de la poesía y sintiera predilección por los valores conceptuales y racionales de esta última; Rousseau prefiere el canto por volver a encontrar la música su naturaleza originaria a través de él. En un mítico pasado, cuando el hombre se hallaba en estado de naturaleza, música y palabra constituían un nexo indivisible y, en consecuencia, el hombre podía expresar sus pasiones y sus sentimientos de la forma más completa. Dicho de otra manera: en su origen, las lenguas poseían acentos musicales; resultó ser un efecto desafortunado de la civilización el hecho de que las lenguas quedaran desprovistas de su melodiosidad inicial y deviniveran aptas exclusivamente para expresar razonamientos. Asimismo, sucedió que los sonidos musicales que, en otros tiempos, configuraban el acento propio del lenguaje y representaban su causa vital quedaron aislados y empobrecidos en lo concerniente a su capacidad expresiva. Es el canto melódico el que reconstruye, pues, esta unidad; de hecho, al principio, «no había otra música que la melódica, ni otra melodía que el sonido modulado de la palabra; los acentos constituían el canto, las cantidades conformaban el ritmo y se hablaba tanto por medio de los sonidos como por medio del ritmo y de las articulaciones de las voces» [3]. Con todo, esta reconciliación, esta reconstrucción de la unidad despedazada, puede verificarse tan sólo siempre que el lenguaje no haya perdido completamente su musicalidad. En este sentido, cabe afirmar que las lenguas nórdicas (el francés, el inglés, el alemán) son precisas, exactas, duras y articuladas; hablan a la razón, pero no al corazón, y se prestan a ser escritas y leídas. Por el contrario, las lenguas orientales y meridionales (el árabe, el persa y, sobre todo, el italiano) son suaves, sonoras y musicales, y se prestan a ser habladas y oídas. La unión de la música con la poesía significa para Rousseau valorar expresivamente la una y la otra, así como descubrir de nuevo aquel arte que, debido a su capacidad expresiva, puede realizar, de forma más cumplida, la imitación de las pasiones y de los sentimientos.

En el pensamiento de Rousseau, armonía y melodía aparecen siempre como dos elementos contrapuestos, como dos enemigos que combaten entre sí sin tregua, tratando de excluirse recíprocamente en el horizonte musical. Si la música debe volver a encontrar su condición más genuina, la de ser el acento de las palabras, su esencia deberá consistir entonces en la su-

cesión temporal, es decir, en la melodía. La armonía, o sea la simultaneidad de los sonidos, viene a ser como una desviación, como una corrupción: un acto arbitrario, «una invención gótica y bárbara», que altera la verdadera esencia de la música. Sin incurrir en excesivas sutilezas, Rousseau identifica entre sí términos como armonía, contrapunto, fuga, etc., y los mete todos en el mismo cajón; no se cansa de repetir que se trata de una invención, de una mala invención, de un fenómeno histórico nada natural, fruto de un convencionalismo social por tanto. La armonía no ofrece sino una «belleza convencional» que nunca llegará al fondo de nuestros corazones; nos deparará un placer superfical y pasajero, mas jamás suscitará en nosotros pasión alguna. La armonía, en fin —y ésta es su más grave deficiencia—, no imita la naturaleza: ésta «inspira cantos, no acordes; sugiere melodías, no armonías». La armonía es inerte, puesto que no tiene nada en común con nuestras pasiones; a lo sumo, puede aspirar a desempeñar una función secundaria, siempre que contribuya así a perfilar y a hacer más evidente la línea melódica. También se sirve Rousseau, pues, del concepto de imitación de la naturaleza como instrumento crítico y como categoría estética; ahora bien, lo usa con un significado nuevo: naturaleza se vuelve sinónimo de pasión, de sentimiento y de inmediatez; nítida y polémicamente, se contrapondrá a la razón. A su vez, el concepto de imitación se usará de manera aún más ambigua: Rousseau afirma que la melodía imita «las inflexiones de la voz, expresa los lamentos, los gritos de dolor o de alegría, las amenazas, los gemidos [...] No imita tan sólo, sino que habla, y su lenguaje inarticulado, aunque vivo, ardiente y apasionado, posee cien veces más energía que la misma palabra. De ahí que nazca la fuerza de la imitación musical; de ahí que alcance el poder que llega a ejercer sobre los corazones sensibles» [4].

La melodía imita las pasiones, si bien de forma indirecta; las imita en virtud de una afinidad originaria con el modo como se expresan nuestros sentimientos; en el caso de imitar objetos del mundo natural, lo que imita son los sentimientos que dichos objetos suscitan «en el corazón de quien los contempla». La melodía «no representa de forma directa cosas, pero provoca en el alma sentimientos semejantes a los que se experimentan al ver tales cosas». En consecuencia, la música sería un arte de expresiones y de imitaciones, de donde deriva la ambigüedad de ambos términos, empleados a veces como sinónimos y a veces, prácticamente, en oposición. No obstante, nos queda siempre la duda de si —según Rousseau— la música expresa sentimientos o, más bien, imita la expresión de sentimientos, resultando, en cualquier caso, dicha ambigüedad harto significativa. La concepción de la música, pues, se ha transformado profundamente; el concepto de *imitación de la naturaleza,* aunque todavía se use, se usa por

inercia: ha de seguir siendo válido para explicar y para justificar las nuevas ideas que, cada vez con mayor profusión, se van afirmando.

Si se contrasta el pensamiento de Rameau con el de Rousseau, se advierte con facilidad que nos situamos ante dos tentativas diferentes, incluso contrarias, de revalorización de la música. Rameau buscó el fundamento eterno y natural de la música, descubriéndolo en el principio unitario que se halla en la base de la armonía; encarnando mediante este principio nada menos que el verbo divino, la música asumió el papel de arte privilegiado y absoluto. Por su parte, Rousseau, lejos del espíritu propio del pitagorismo del músico francés, revalorizó la música al revalorizar el sentimiento y al considerar aquélla como el lenguaje que habla al corazón humano haciendo gala de mayor inmediatez. Según Rameau, la música revela la razón suprema, que es una, igual en todos los tiempos y para todos los pueblos, universal por tanto; según Rousseau, la música expresa e imita la variedad infinita de matices que manifiesta el corazón del hombre. El carácter de la melodía difiere de pueblo a pueblo y de siglo a siglo: para Rameau, la música está dotada de una capacidad de comprensión universal, dado que todos los hombres participan de la razón; para Rousseau, la comprensión de la música es un hecho histórico, cultural: «cada cual —afirma— es conmovido únicamente por los acentos que le son familiares»; la melodía varía según la lengua de cada pueblo. La regla de hierro de talante matemático que, en opinión de Rameau, da fundamento a la armonía y establece la universalidad y naturalidad de ésta representa, en opinión de Rousseau, un artificio intelectualista que aleja la música del arte. La gran música, la melodía, es fruto del genio, el cual no presta atención a regla alguna; el genio es, como la naturaleza, sinónimo de libertad y de vitalidad. Rousseau acusó en muchas ocasiones a Rameau de tener poco genio y mucha doctrina; a su vez, Rameau acusó a Rousseau de ser un incompetente, acusación que hizo extensible a todos los enciclopedistas. Bajo la discordia personal se ocultaba, en realidad, una profunda incompatibilidad de signo ideológico. Hay una cosa, sin embargo, que acercaba a los dos pensadores: la aspiración de restituir a la música su dignidad artística y su autonomía expresiva.

Obviamente, Rousseau ejerció un penetrante influjo sobre la cultura francesa, tarea en la que no estuvo solo, sino que contó con numerosos seguidores. Uno de éstos fue Ernest Grétry, compositor de un conjunto de óperas cómicas hoy día casi desaparecidas de los repertorios, quien merece ser recordado ahora por sus tres volúmenes de *Memorias*[5], llenas de noticias, tanto autobiográficas como referentes a la vida musical de las últimas décadas del siglo XVIII en Francia y en Italia, y sembradas de provechosos pensamientos y consideraciones acerca de la música y del teatro, de notable interés desde los puntos de vista estético y filosófico. También Grétry alberga la tradicional

desconfianza en relación con la música instrumental, en el sentido de conceder a ésta escasas, débiles y vagas posibilidades miméticas. Tanto para Grétry como para Rousseau, la música halla su expresión más cabal en la declamación melódica; el canto representa para los dos la exaltación del poder expresivo de la palabra, siendo en el melodrama donde se verifica del modo más perfecto esa íntima fusión de palabra y música. A pesar de que Grétry acuse todavía la influencia de la tradición iluminista por cuanto atañe a la refutación de la música pura, su pensamiento, no obstante, posee ya un colorido netamente romántico cuando, sin desligarse nunca de Rousseau e incluso acentuando el pensamiento de éste, hace lucubraciones sobre la facultad del genio: el genio está por encima de las reglas; por ello, sólo él tiene derecho a imponerlas; si, para conseguir lo que desea, el músico de genio debe violar una ley de la armonía, «no debe temer el enriquecimiento de la teoría gracias a una nueva regla».

Las grandes disputas musicales del siglo XVIII, las numerosas *querelles,* que apasionaron a todos los franceses, dirigiendo éstos sus gustos en uno o en otro sentido, comenzaron a perder su virulencia en los días de la Revolución. Resulta significativo que entonces Grétry invitara a críticos y a oyentes a no seguir emitiendo juicios a la luz de los sistemas teóricos o prestando oídos a las vanas disputas que mantenían los flósofos, sino que defendió como único juez seguro el propio impulso pasional o sentimental, por considerar éste el dominio de la música por excelencia.

Con ocasión de la famosa polémica entre bufonistas y antibufonistas, cuyos personajes capitales fueron sin duda Rousseau y Rameau, todos los enciclopedistas se pusieron de parte del filósofo ginebrino. Solamente D'Alembert, el más abierto, apreció en los primeros instantes el sistema que estableciera Rameau, hasta el punto de llegar a elaborar a partir de él el conocido compendio publicado en 1752, justamente al iniciarse la guerra de los *bouffons,* con el título *Élements de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau, claircis, développés et simplifiés* *, en el que trató de mitigar la rigidez doctrinal del texto original. Pese a esto, muy pronto se definieron las relaciones entre Rameau y D'Alembert y, si bien con alguna cautela y con menor entusiasmo que sus amigos, también D'Alembert abrazó la causa de la música italiana.

La postura de D'Alembert con respecto a la música permaneció aferrada a la tradición racionalista; sin embargo, dentro de la amplia descripción de las actividades humanas que esboza en el *Discours préliminaire de l'Encyclopédie,* la parte que dedica a la música parece como si fuera bastante inadecuada al

* Elementos de música teórica y práctica según los principios del señor Rameau, aclarados, desarrollados y simplificados. *(N. del R.)*

espíritu general que debería presidir dicha obra. Instaura de nuevo una rígida jerarquía artística basada en el concepto de la imitación, motivo por el cual la música se sitúa en el último puesto: «La Poesía, que viene después de la pintura y de la escultura, y que para la imitación se sirve solamente de las palabras, dispuestas conforme a una armonía agradable al oído, habla más a la imaginación que a los sentidos; presenta ante aquélla, de una manera viva y conmovedora, los objetos que componen este universo [...] Finalmente, la Música, que habla a la imaginación y a los sentidos al mismo tiempo, ocupa el último lugar en el orden de la imitación; no porque su imitación sea menos perfecta en los objetos que se propone representar, sino porque hasta ahora parece haberse limitado a un pequeño número de imágenes, lo que debe atribuirse no tanto a su naturaleza como a la escasez de inventiva y de recursos de la mayor parte de aquellos que la cultivan [...]» *.

D'Alembert ofrece a través de este pasaje una interpretación rigurosamente literal del concepto de imitación, de la que se deduce, al parecer, que no atribuye a la música más que un poder mimético de carácter onomatopéyico; no obstante, suaviza un poco su posición al pasar del plano del ser al del deber ser. Efectivamente, es probable que la música, última de las artes, se haya visto limitada a esta función secundaria por culpa de los propios músicos; sin embargo, podrá aumentar de forma notable sus posiciones gracias al progreso de la teoría musical —y se alude de manera particular a Rameau— y al nacimiento de grandes genios como Lully. La ambigüedad de fondo de que hace gala el pensamiento de D'Alembert se traduce sustancialmente en su negativa a conceptuar la música como lenguaje originario del sentimiento y se revela lúcidamente en la introducción a la recopilación que hace del *Traité de l'harmonie* de Rameau —de la que ya hemos hablado— en sus *Élements de Musique,* donde afirma: «Se puede considerar la música, o bien como un arte que tiene por objeto uno de los principales placeres de los sentidos, o bien como una ciencia mediante la cual dicho arte pueda explicarse según unos principios. Tal es el doble punto de vista desde el que nos proponemos examinarla en este trabajo».

Esta alternativa fundamentalmente racionalista no es desmentida por el *Discours préliminaire* a través del pasaje que sigue al ya citado, en el que se alude a una teoría en torno al origen de la música opuesta a la de Rousseau: «La música, que en su origen no estaba quizás destinada más que a representar ruidos, ha llegado a convertirse, poco a poco, en una especie de discurso o incluso de lengua, con la que se expresan los diferentes sentimientos del

* Jean Le Rond d'Alembert, *Discurso preliminar de la Enciclopedia,* Buenos Aires, Aguilar (s. a.) (Bibl. de Iniciación Filosófica, 1), y Madrid, Sarpe, 1984 (Los Grandes Pensadores, 56), p. 67. *(N. del R.)*

alma [...]». Si, para Rousseau, la música adquiere su carácter lingüístico y expresivo en el instante mismo en que se origina, en cambio, para D'Alembert, la música debe dicho carácter al progreso y a las luces; lo que para el primero es natural y original, para el segundo es artificial y convencional.

Este planteamiento, todavía de índole intelectualista, es compartido —aunque sin rigor filosófico— por otros enciclopedistas. Tal es el caso de Marmontel, autor de numerosas voces de la *Enciclopedia.* Aun cuando se muestre partidario de Piccinni y de la música italiana, en su *pamphlet* titulado *Essai sur les révolutions de la musique en France,* publicado en 1777, aduce razones típicas de la estética de cuño clasicista y, más concretamente, de Batteux; así, el concepto de que la música deba imitar los sonidos de la naturaleza, aunque embelleciéndolos y dulcificándolos, con el fin de evitar toda sensación desagradable a los sentidos.

A pesar de ser, entre todos los enciclopedistas, el que sin duda demuestre menos interés por la música, tampoco Voltaire se aparta, en sus —aun así— frecuentes anotaciones sobre el arte de los sonidos, de los principios tradicionales del clasicismo racionalista, motivo por el cual la música se mantiene en una posición de clara subordinación ante la poesía. La música es para Voltaire, por tanto, un arte que se dirige sobre todo a los sentidos, lo que la aleja del «espíritu» *; mas esto no implica, sin embargo, una condena pura y simple de la experiencia musical, sino que, en base a lo expuesto, el juicio que se emita sobre música se limitará y se agotará en la afirmación me gusta o en la negación no me gusta: «En la Ópera sólo se pueden criticar sonidos; cuando se ha dicho "esta chacona, o esta *loure* **, no me gusta", ya se ha dicho todo. En la Comedia, por el contrario, se examinan las ideas, los razonamientos, las pasiones, la conducta; la exposición, el nudo y el desenlace dramáticos; el lenguaje. Es posible probaros, de forma metódica y de conclusión en conclusión, que sois un estúpido que habéis pretendido hacer ostentación de agudeza [...]» [6]. Esta posición netamente intelectualista llevó a Voltaire a simpatizar con el racionalismo cartesiano de Rameau y a refutar, como era de esperar, el sentimentalismo rousseauniano, escribiendo precisamente contra el ginebrino, en 1761, su conocida sátira *IV lettre sur l'Éloise de J.-J. Rousseau* ***.

* Entiéndase *esprit,* con la acepción semántica francesa de «ingenio» o «agudeza». Recuérdese que D'Alembert acusaba a los músicos de «escasez de inventiva y de recursos». Cfr. *Discurso preliminar,* primera cita. *(N. del R.)*

** Vieja danza francesa de movimiento moderado, en compás, generalmente, de 3/4 o 6/4. El tiempo alzado es una corchea y una negra, mientras que el compás siguiente comienza con una negra con puntillo. Cfr. Casper Hoeweler, *Enciclopedia de la Música,* Barcelona-Madrid, Noguer, 1978[6], p. 268. *(N. del R.)*

*** IV carta sobre la [novela *La Nueva*] *Eloísa* de J.-J. Rousseau. *(N. del R.)*

Si Rousseau representa, indudablemente, el punto final, la más acabada y compleja teorización de la concepción de la música como lenguaje del sentimiento y de la pasión, aun cuando sea sin condenar totalmente los ideales clasicistas de un arte que embellece y vuelve más *agréable* * la naturaleza a través de una cuidadosa selección del objeto y de los modos de imitación, Diderot, por su parte, es a las claras, entre todos los enciclopedistas, la personalidad más revolucionaria, la que derriba el último residuo de una poética que aún se hallaba influida por el ideal clásico de un arte bello y pulido. Su pensamiento, pese a ser difuso desde un punto de vista metodológico por carecer de sistema, es muy rico en aciertos, fecundo en desarrollos y consecuencias y denso en sugerencias, de suerte que debe investigarse a fondo su concepción de la música a través de su inmensa obra, con el fin de aprehenderla en sus múltiples aspectos, aspectos que podrían parecer contradictorios si se sometieran a un análisis precipitado.

En su escrito de juventud *Principes généraux d'acoustique,* publicado en 1748 —el único que, junto con sus *Leçons de clavecin et principes d'harmonie* de 1771, dedica íntegramente a la música—, Diderot esboza la famosa teoría de las relaciones al hablar de la música, teoría que expondrá de nuevo en la voz *bello* ** de la *Enciclopedia.* El placer de la música consistiría «en la percepción de las relaciones [que se dan] entre los sonidos», de la misma manera que, en líneas generales, con respecto a las restantes artes el placer consiste en la mencionada percepción de las relaciones. Este principio, con el que parece que Diderot adoptara una concepción matemático-pitagórica de la música, no es en realidad otra cosa que una ley psicológica; hasta tal punto es cierto que el valor de la música es histórico y varía de un lugar a otro y de un tiempo a otro. Si eterna es en el hombre la facultad de percibir las relaciones que se dan entre los sonidos, cambiantes son, por el contrario, las actitudes de quienes captan dichas percepciones. En su escrito, lo que Diderot toma más a pecho es el aspecto formal y arquitectónico de la música; aun así, no puede definirse lisa y llanamente como clasicista la teoría de las relaciones, ya que sólo aparentemente excluye la función de los sentimientos. La teoría de las relaciones, al hacérsela objeto de un atento análisis y al cotejarla con el contenido propio de otras obras del mismo autor, permite entrever los

* Grata o agradable. *(N. del R.)*

** El título dado por Diderot al artículo *Bello* que escribió para la *Enciclopedia* —concretamente para el segundo volumen de ésta, aparecido en 1752— fue el de *Investigaciones filosóficas sobre el origen y la naturaleza de lo Bello,* para las que elaboró ulteriormente una edición a la que tituló *De lo bello absoluto según Hutcheson y sus seguidores.* De ambos ensayos hay trad. cast.: Denis Diderot, *Investigaciones filosóficas...,* Buenos Aires, Aguilar (s. a.) (Bibl. de Iniciación Filosófica, 123), y *Pensamientos filosóficos...,* Madrid, Sarpe, 1984 (Los Grandes Pensadores, 48), pp. 91 ss. *(N. del R.)*

futuros desarrollos vitalistas que adquirirá su estética; la percepción de las relaciones inherentes a los sonidos lleva, en efecto, a un elemento inconsciente, instintivo y originario que se halla, ciertamente, más cercano al sentimiento que al intelecto, en el caso de que pretendamos realmente contraponer estos dos términos. Percibir las relaciones y ser, en consecuencia, un óptimo conocedor de la música no implica que hayamos de *conocer* dichas relaciones: «el alma —afirma Diderot— alcanza sus conocimientos sin llegar a ser consciente de los mismos [...]»[7]. Se hace evidente a través de esta cita el recuerdo de la famosa definición de Leibniz: *musica est arithmetica nescientis se numerare animi* *, si bien en este otro contexto el elemento inconsciente posee un valor y una extensión diferentes. Por consiguiente, parece como si las relaciones que se hacen tangibles en materia de música conformaran una expresión del mundo al nivel más elemental de cuantos existen, aunque también quizás al nivel más profundo y general: con ello, nuestra percepción de las relaciones se verificaría de modo más directo e inmediato, siendo anterior y yendo más lejos de lo que pueda hacerlo cualquier convencionalismo lingüístico.

Este planteamiento, junto con la afirmación, enunciada aún tímidamente, de la primacía de la música sobre las demás artes, se hace patente de forma más explícita en la *Lettre sur les sourds et muets,* de 1752 **. La superioridad de la música se basa precisamente en que las relaciones entre los sonidos afectan de modo más directo a nuestra imaginación, y en que, al mismo tiempo, hallándose la música menos vinculada a las apariencias del mundo exterior, nos manifiesta, de alguna manera, mejor que otras artes la esencia de las cosas: «¿Cómo puede ocurrir —se pregunta Diderot— que, de las tres artes imitadoras de la naturaleza, la de expresión más arbitraria y menos definida sea, sin embargo, la que habla con más intensidad a nuestra alma? ¿Tal vez la música, al mostrar de modo menos directo los objetos, deje mayor espacio a nuestra imaginación, o bien, siéndonos necesario para conmovernos algo así como una sacudida, sea más apta que la pintura y que la poesía con el fin de provocar en nosotros el efecto de tal alteración?» [8]. A la luz de semejantes afirmaciones, profundizadas y bien delimitadas en otras muchas obras hasta llegar a las *Leçons de clavecin,* de 1771, se entiende el concepto de música en tanto que *cri animal* ***. Si, hasta Voltaire, todo el clasicismo había considerado el arte (en general) y la música (en particular), esencialmente, como una función de la civilización, como una expresión del progreso, Dide-

* «La música es la aritmética del alma que no sabe hacer el cálculo para sí misma.» Véase cap. 7: *8. Leibniz: la reconciliación entre los sentidos y la razón. (N. del R.)*

** Mientras que E. Fubini apunta esta fecha, otros autores dan la de 1751 como la de publicación de la *Carta sobre los sordos y los mudos para uso de los que oyen y hablan.* Véase, por ejemplo, D. Diderot, *Pensamientos filosóficos..., op. cit.*, estudio preliminar. *(N. del R.)*

*** Grito animal. *(N. del R.)*

rot presenta, quizás por primera vez a la par que Rousseau, el concepto de que el arte, sobre todo el musical, es, por el contrario, el lenguaje idóneo de la sociedad más primitiva. Ya en el *Discours sur la poésie dramatique** Diderot escribía, con énfasis profético, que «la poesía exige algo enorme, bárbaro y salvaje» e incluso, con una mayor precisión, que «en general, cuanto más refinado y educado sea un pueblo, menos poéticas serán sus costumbres: todo se va debilitando al endulzarse» [9]. Debido a su inmediatez, la música ha sido siempre el lenguaje más original de que ha dispuesto el ser humano. De esta manera, se podría decir que, en cierto modo, la música es el arte más realista, dado que, justamente en virtud de su indeterminación conceptual, puede llegar a expresar los rincones más secretos, de otra forma inaccesibles de la realidad.

Sutil experto en pintura, Diderot compara la imprecisión semántica de la música con el esbozo; por su brevedad, concisión y carácter inconcluso, también el esbozo deja un margen más amplio a la imaginación y, al igual que la música, plasma mejor la vida con toda su riqueza y su integridad. Este parangón, varias veces propuesto por Diderot a través de sus *Salons***, es ulteriormente ampliado y precisado en el *Salon* de 1765, en el que aproxima música instrumental y esbozo, por un lado, y música vocal y cuadro, por otro. De hecho, así como las formas acabadas, conclusivas del cuadro, ponen límites bien definidos a nuestra imaginación, del mismo modo, en la música vocal, las palabras del texto determinan, delimitan, el carácter expresivo de los sonidos: «cuando de música vocal se trate, debe escucharse, ni más ni menos, lo que ésta pretende expresar. Con respecto a una sinfonía bien construida, puedo hacerle decir, sin embargo, lo que más me plazca [...]. Algo similar sucede con el esbozo y con el cuadro: en un cuadro veo la cosa pronunciada, mas ¡cuántas cosas, que sólo se anuncian, me imagino en un esbozo!» [10].

Este gusto por lo inconcluso, por el esbozo, por la indeterminación de la expresión, más que por lo finito, por la obra perfectamente acabada, no significa, ni mucho menos, propensión a un impresionismo vago o deseo de fuga de la realidad; antes bien, coincide con una vigorosa sujeción al realismo, con el ansia de captar la realidad al nivel más profundo, no en su mero barniz exterior. La música, para Diderot, no simboliza la evasión a través de la mitología, ni la placentera cornisa dorada de un mundo en declive, sino el lenguaje más idóneo en orden a expresar la tumultuosidad de las pasiones***, la más

* El *Discurso sobre la poesía dramática* aparece a finales de 1758. *(N. del R.)*

** La serie de los *Salones* da comienzo en 1759, publicándose periódicamente hasta 1781. *(N. del R.)*

*** Con relación a las pasiones, Diderot se atreve a afirmar sin ambages: «[...] sólo las pasiones, las grandes pasiones, son las que pueden elevar el alma hasta las grandes cosas. Sin ellas no

instintiva vitalidad del hombre, ni velada ni endulzada por el arte sino expresada con su verdad más cruda. Pese a lo dicho, Diderot hablará aún de imitación de la naturaleza como función de la música; ahora bien, ya no entenderá por naturaleza la visión arcádica que ofreciera Batteux, ni por imitación aquel procedimiento que dulcificaba y suavizaba los contornos. Esta vez, el concepto de imitación coincidirá con una apelación a la realidad, mientras que la naturaleza será el *cri animal,* prorrumpir los instintos; consiguientemente, imitar este género de naturaleza significará, sobre todo, hallar el camino de la fuerza y la sinceridad expresivas.

El sobrino de Rameau —personaje imaginario que Diderot hace intervenir como protagonista en su brillante diálogo *, demasiado a menudo considerado erróneamente como la única fuente de su estética musical— es un sobrino degenerado del gran tío; no obstante, aunque Diderot lo desprecia por su conducta, por su espíritu vil y servil, por su bajeza moral, queda fascinado con sus intuiciones artísticas, con su temperamento musical. En música, el arte «más violento entre todos» —afirma el sobrino de Rameau—, es necesario que «las pasiones sean fuertes»; «nada de ingenio, nada de epigramas, nada de bellos pensamientos, cosas todas estas demasiado alejadas de la sencilla naturaleza»; «sólo el grito animal de la pasión puede señalar el camino que nos conviene». Naturalmente, el sobrino de Rameau reconoce las mencionadas cualidades a la música italiana [11]: a las óperas de Leo, Vinci, Pergolesi, Duni; frente a una música como ésta, la ópera francesa puede, como mucho, hacer pensar en las *Maximes* de La Rochefoucauld o en las *Pensées* de Pascal puestas en música. El sobrino de Rameau, pese a su deficiente personalidad moral, posee los mismos gustos artísticos que Diderot: «¿Cómo es posible —le pregunta el filósofo— que, con un tacto tan fino, con una sensibilidad tan exquisita para las bellezas del arte musical, seáis en cambio tan ciego para las bellezas de la moral, tan insensible para los encantos de la virtud?» **. Un gran problema se vislumbra en esta contradictoria personalidad: la independencia del plano ético respecto del estético. El sobrino de Rameau simboliza el mundo de la animalidad pura, el mundo del instinto, el mundo que presenta la afinidad electiva mayor con la expresión. La revalorización de la música pura —y, en general, de la expresión musical— se halla ligada al descubrimiento de las emociones oscuras, de las intensas pasiones incontrola-

hay nada sublime ni en las costumbres ni en las creaciones; las bellas artes regresan a la infancia y la virtud se vuelve minuciosa» (*Pensamientos filosóficos..., op. cit.*, I, pp. 25-26). *(N. del R.)*

* Escrita en forma de diálogo, *Le neveu de Rameau* es una de esas obras capitales que quedaron inéditas a la muerte de Diderot en 1784. Comenzada a escribir en 1761, no vería la luz hasta 1823. *(N. del R.)*

** D. Diderot, *El sobrino de Rameau,* ed. a cargo de Félix de Azúa, Madrid, Bruguera, 1983 (Libro Amigo, 1512-1011), p. 110. *(N. del R.)*

bles e instintivas, de los sentimientos que no pueden definirse con palabras o conceptos y de los valores reservados, individuales e incomunicables excepto mediante la expresión musical. La revalorización de la música y la sujeción al realismo coinciden —en Diderot— con la afirmación de un mundo en el que predominan la energía y el impulso derivado de las pasiones más desatadas.

El pensamiento de Diderot representa el crepúsculo definitivo de la poética propia de un arte áulico y clasicista de «frases ingeniosas y madrigales ligeros, tiernos y delicados»; asimismo, reconoce el valor implícito a la sensación pura, a la inmediatez, afirmando inequívocamente, quizás por primera vez, la autonomía artística de la música.

3. Immanuel Kant y la música

En las últimas décadas del siglo XVIII —tan inmersas en la inquietud, entre otras cosas, para la historia del pensamiento— se asiste tanto a radicales trastornos como a una profunda renovación de las viejas estructuras conceptuales. Muchos filósofos expresan ideas nuevas sirviéndose todavía del lenguaje antiguo, con lo que crean confusiones y ambigüedades; ni siquiera Diderot se mantiene al margen de este defecto, aun cuando supla en parte, gracias a la vivacidad de su pensamiento, la falta de sistematización que en él se observa desde un punto de vista metodológico y que incluso emplea con fines polémicos: como arma frente al *sistema* filosófico tradicional. Son exponentes de esta característica de la cultura de finales del Siglo de las Luces las pocas páginas que dedica Kant a la música en su *Crítica del juicio,* así como también, algunos años después, en su *Antropología**. El gran filósofo alemán, que se halla totalmente desprovisto de conocimiento en materia de música, refleja notoriamente las ideas que contaban con mayor difusión en su tiempo; si llega a hablar de dicho arte, lo hace solamente porque su sistema o «división de las bellas artes», que esboza en la *Crítica del juicio,* no podía quedar incompleto. Con todo, resulta ya significativa la escasa importancia que el mismo Kant atribuye a esta *división* propuesta «a modo de ensayo», actitud que confirma al hacer de ella dos bosquejos distintos y opuestos. En la primera clasificación jerárquica de las artes, elaborada con una mentalidad racionalista, Kant asigna a la música el último puesto en tanto que «arte del juego de las sensaciones», después del «arte de la palabra» y del «arte figurativo»; hasta aquí, Kant refleja el juicio más difundido dentro de la cultura dieciochesca,

* Cfr. trad. cast. de José Gaos: *Antropología en sentido pragmático,* Madrid, Revista de Occidente, 1935; sobre todo, en relación con la música, pp. 43-44 y 141-142. *(N. del R.)*

según el cual la poesía deviene el arte sumo, y la música, a duras penas, la última de las artes. Sin embargo, Kant no se detiene ahí y añade que, consideradas desde otro punto de vista, la música podría remontarse a través de la jerarquía hasta llegar a ocupar un primer puesto junto a la poesía: «si bien este arte —dice Kant, refiriéndose a la música— nos habla por mera sensación, sin conceptos, y no deja por ello, contrariamente a lo que sucede con la poesía, nada a la reflexión, conmueve en cambio el espíritu de forma más directa y más íntima, aunque lo haga sólo con efectos pasajeros; a pesar de todo, se trata más de placer que de cultura [...] y, juzgada la música mediante la razón, encierra menos valor que cualquier otra de las bellas artes» [12]. Hay, por tanto, dos modos de considerar la música: según la razón, tocándole entonces el último puesto —a veces, Kant duda incluso de que pueda contarse entre las bellas artes—, o según el placer, pudiéndole corresponder entonces hasta el primer puesto entre las artes. Si se aceptara esta segunda alternativa —aunque Kant no se pronuncia y deja de lado el problema—, la música simbolizaría «el lenguaje de los afectos», «la lengua universal de la sensación, comprensible para todo hombre», aun cuando no comunique conceptos o pensamientos determinados. La alternativa propuesta por Kant en esas páginas, no del todo nítidas, es, de cualquier modo, harto significativa. El filósofo alemán entrevió la posibilidad de revalorizar la música en cuanto puro placer, justamente en virtud de su asemanticidad. El reproche que se le había venido dirigiendo constantemente a la música desde hacía doscientos años, es decir, el hecho de ser asemántica —abstracto arabesco—, podía también verse transformado ahora en un elemento positivo desde el punto de vista estético.

Ahora bien, la importancia que presenta Kant para la estética musical no estriba en las pocas docenas de renglones que dedicó a la música dentro de sus obras, sino en la influencia indirecta que ejerció la estética kantiana en su conjunto sobre los pensadores de épocas sucesivas. Todo el pensamiento formalista del siglo XIX —incluso el del XX en cierto sentido— se inspira precisamente en la filosofía de Kant; asimismo, el formalismo encuentra el terreno más óptimo para un desarrollo realmente fértil en el campo de la música, el arte asemántico por excelencia, al menos en apariencia. Dentro de su filosofía del arte, la jerarquización que Kant lleva a cabo —heredada de la filosofía iluminista, que situaba la música en el peldaño inferior (por ser más goce que cultura)— es la parte más caduca de su pensamiento sin ningún género de dudas y la que, con más frecuencia, se ha utilizado como pretexto para demostrar la absoluta insensibilidad de Kant con respecto a la música. Efectivamente, la música podía ser, *tan sólo,* «un bello juego de sensaciones»; pero, justamente, del aprovechamiento del valor de tal «juego» habría de surgir la nueva perspectiva estética configurada por el formalismo de Hanslick. Sin

adentrarnos ahora en cuestiones harto complicadas relativas a la estética kantiana, debe recordarse, sin embargo, que del hecho de que la música no pudiera representar conceptos concretos pudo derivarse la reputación que habría de hacerse [entre los formalistas] de la música descriptiva; del mismo modo, la intuición kantiana consistente en que el efecto emotivo de la música no era el elemento esencial de ésta, sino un elemento meramente subsidiario, fue recogida después puntualmente, tanto por Hanslick como por todo el formalismo posterior.

4. Música vocal y música instrumental

Los numerosos *parallèles* entre la música francesa y la italiana, junto con todo el florecimiento de *pamphlets* en torno a las *querelles* —en primer lugar, con ocasión de la disputa entre lullistas y ramistas, después, con la más intensa que hubo entre bufonistas y antibufonistas, así como con la que tuvo lugar entre gluckistas y piccinnistas—, constituyeron la primera modalidad de crítica, favorecieron la aparición de estudios musicales y contribuyeron a crear una conciencia historiográfica. La polémica musical que se desencadenó dentro de Francia con tanta vivacidad, sobre todo en el ámbito de los enciclopedistas, no tardó en salir de dicho recinto para generar influjos sobre la cultura musical de toda Europa. Incluso fuera de Francia, durante la segunda mitad del siglo XVIII, Rousseau deviene un punto de referencia obligado; tanto si se compartían sus ideas como si se estaba en contra de ellas, todos, de una manera u otra, hubieron de tener presente su forma de pensar con respecto a la música.

En Italia, el problema que más comprometió a los teóricos fue la reforma del melodrama y, como consecuencia de ella, las relaciones entre música y poesía. No es ésta la ocasión apropiada para detenerse en el famoso librito *Il teatro alla moda*... de Benedetto Marcello, de 1720, sabrosa y mordaz sátira, si bien un poco ligera, en torno a los convencionalismos por los que se regía buena parte del teatro melodramático italiano; de todos modos, se trata de un trabajo que carece de verdaderas pretensiones teóricas. Más interesante resulta el conjunto de la obra de algunos escritores, tales como Algarotti, Planelli y Manfredini, y en mayor medida aún la de los dos jesuitas españoles incorporados a la cultura italiana al ser expulsados de su patria de origen: Eximeno y Arteaga. Todos los mencionados fueron profundamente influidos por las ideas de los enciclopedistas, no debiéndose decir en ningún caso que hicieran una contribución particularmente original a la polémica musical de su tiempo. Sus intereses se concentran, principalmente, alrededor del problema de la reforma del melodrama; a tal objeto, siguen, con pocas variantes, las

ideas expresadas tanto por Gluck en su prefacio para *Alceste* como por el libretista de esta ópera, el poeta Calzabigi *, desde el instante en que casi todos los mencionados son, más que nada, literatos; escriben, pues, desde el punto de vista del que defiende las prerrogativas de la poesía frente a la prepotencia y la invasión ejercidas por la música, a la que quisieron constreñir a un papel más modesto.

A través de *saggio sopra l'opera musica* **, publicado por primera vez en 1755, Algarotti se nos presenta como el portavoz de la tendencia que podríamos denominar *conservadora,* inclinada a la reforma de la ópera conforme a la tradición francesa. El principio estético subyacente en su crítica a la ópera italiana estriba en que la música puede alcanzar su plenitud expresiva solamente en compañía de la palabra. Confirma de esta manera los tradicionales argumentos de cuño racionalista según los cuales la función de la orquesta consistiría, sobre todo, en subrayar la expresión del recitativo. Asimismo, todas las artes —la arquitectura, la poesía, la música, la danza y el ornato escénico— deben colaborar y contribuir, sin alejarse de la racionalidad y de la verosimilitud, a crear la ópera, mediante un espectáculo en el que, «a partir de mil placeres, se configuraba uno excepcional y único en el mundo». En definitiva, la ópera se reduce —para Algarotti— «a una tragedia representada con música»; por tanto, para retrotraerla a esta condición, es necesario que la música vuelva a ser «una subordinada y una auxiliar de la poesía». Algarotti no hace sino adoptar algunas ideas de los enciclopedistas, en particular de D'Alembert y de su prudente *Discours préliminaire,* sustancialmente aún de impronta racionalista. Unos cuantos años más tarde, la reforma de Gluck asumirá la realización artística de tales principios.

Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente de Arteaga fueron publicadas en 1783 ***. Dentro de esta vigorosa obra en tres volúmenes, que debería haber sido una especie de historia de la evolución de la ópera, no afloran argumentos estéticos muy diferentes de los que ya enunciara Algarotti. Sin embargo, se manifiesta con claridad el infujo de los enciclopedistas y de los principios sobre los que se establece la reforma de Gluck, aun cuando Arteaga se muestre adverso a la influencia francesa. Todo su interés se concentra sobre el libreto, opinando que sobre éste se fundamenta la excelencia de la ópera. Aunque bajo apariencias de actualidad, de forma medio disimulada, Arteaga plantea un enfoque básicamente intelec-

* Véanse notas 32 y 33 de este capítulo. *(N. del R.)*

** Ensayo sobre la ópera. *(N. del R.)*

*** *Las revoluciones del teatro musical italiano desde sus orígenes hasta el momento presente.* Pese a que su autor era madrileño, se editaron en italiano en Bolonia y en Venecia, en 1783 y en 1785, respectivamente. *(N. del R.)*

tualista y racionalista, incapaz de admitir cualquier autonomía del lenguaje musical; por consiguiente, dicho enfoque no puede conducir sino a una condena más o menos disfrazada de éste. En realidad, la música se concibe siempre, de modo explícito, como un instrumento de la poesía, como un auxilio del lenguaje pero carente de esencia, como un ornamento gratuito. Desde una visión histórica, la «música teatral» se halla en franca decadencia, por ser «demasiado refinada y poco filosófica, al proponerse como único fin rascar la oreja, en vez de conmover el corazón y traducir el sentido de las palabras, como, de hecho, debería ser la misión principal y exclusiva de la música teatral [...]» [13].

El progreso de la musical instrumental —también, según Arteaga— se introdujo maléficamente en el melodrama, lo que llevó a éste a su ruina segura; en los tiempos áureos de Jommelli, Leo, Vinci y Pergolesi, la música se mantuvo dentro de sus propios confines como «comentario hecho sobre las palabras», mientras que en los tiempos de Arteaga el oyente operístico no percibe ya más que «el estruendo de los instrumentos» y «no encuentra más verosimilitud o utilidad en la Ópera que encontraría en un sencillo concierto». Es muy significativo que Arteaga ponga en el banquillo de los acusados, entre otros, al «gran Metastasio», y no sin razón desde su punta de vista; ciertamente, Metastasio, «con sus líricas bellezas, ha contribuido a propagar el mismo defecto [es decir, favoreció la emancipación de la música instrumental]. Las numerosas imágenes que enriquecen sus arias, y que tantas y tan lindas descripciones contienen de los objetos físicos de la naturaleza, necesariamente tenían que abrir un campo vastísimo al empleo, a la variedad y a la potencia de los instrumentos». En otras palabras, Arteaga reconoce con agudeza que la poesía de Metastasio poseía esa musicalidad intrínseca que nada como la propia y auténtica música podía expresar tan bien; las arias de Metastasio eran una sugerencia para el músico, una invitación a decir con el lenguaje de los sonidos lo que el lenguaje de las palabras ya no podía expresar, cuando, para Arteaga, desde un planteamiento intelectualista, el lenguaje debía constreñirse a las voces que la naturaleza brinda. No obstante, en esta emancipación del elemento musical Arteaga no ve sino una corrupción con respecto a su destino primigenio: el de ser similar a la función del colorido dentro de un cuadro. De forma indirecta, Metastasio es el culpable de que los hombres hayan entrevisto la posibilidad de que la música sea «una especie de lengua nueva inventada por el arte con el fin de suplir la insuficiencia de la que fue dada por la naturaleza».

En Italia, los hombres de letras y los teóricos [de la música] se mostraron poco proclives a reconocer un valor autónomo a aquella «nueva lengua» de la que hablaba Arteaga. Con respecto a la posición más tradicionalista, las únicas voces disidentes quizás sean las de Eximeno y Manfredini, maestro de la

capilla imperial en Petersburgo y contumaz polemista. En el seno de la cultura musical italiana de la segunda mitad del siglo XVIII se gestó una intensa y a veces enconada polémica cuyos protagonistas fueron, además de Arteaga, Eximeno y Manfredini, el anciano padre Martini, de Bolonia, historiador y teórico de la música aparte de músico, garante de la gloriosa tradición contrapuntística.

Una generación más joven que Martini, Eximeno esperaba obtener de éste la aprobación oficial con relación a su abultado volumen *Dell'origine e delle regole della musica* (Roma, 1774); sin embargo, aquél se la negó al descubrir en esta obra ideas y principios opuestos por completo a los suyos. A esto siguió un intercambio de libelos polémicos entre ambos. En algún momento, Arteaga trató de mediar como árbitro en el conflicto, pese a que resultaba inviable el acuerdo entre ellos, dado que hablaban entre sí con lenguajes distintos. Eximeno se había alimentado con la cultura de los enciclopedistas, citando con frecuencia las voces musicales de la *Enciclopedia,* a Du Bos, a Condillac y, sobre todo, a Rousseau; realmente, se le puede considerar el más fiel portavoz de las ideas de todos ellos en Italia. En cambio, el padre Martini simbolizaba la tradición pitagórica, la defensa de las reglas como principios eternos y como fundamento de la música; se hallaba, pues, más próximo a Rameau que a Rousseau.

Al margen de su formación matemática —o más bien, como él afirma, justamente a causa de ésta—, Eximeno se plantea como objetivo principal de su polémica toda la concepción matemática de la música y, por tanto, las teorías de Euler, Tartini y Rameau. De hecho, la música gravita en otro mundo diferente del de los números, las reglas y las fórmulas: «¿De qué sirve la regla que no permite que una voz haga un salto de quinta falsa cuando dicho salto resulta tantas veces sumamente grato al oído?» [14]. Las reglas de la música tienen, pues, su fundamento en el placer auditivo; por consiguiente, «nada aporta la teoría de la Matemática». Ahora bien, Eximeno pone de mayor relieve la lección recibida tanto de Rousseau como de Condillac cuando afirma el principio de que la música presenta un origen común con el lenguaje: «La Música y el lenguaje [...] tienen un mismo origen, que según mi parecer, es el instinto humano» [15].

Con esta tesis, Eximeno da un significado absolutamente distinto a la exigencia tan común a todo el siglo XVIII de unir la música con la poesía. Lo que para Algarotti y Arteaga era una función subordinada, un acompañamiento falto de esencia, para Eximeno, al igual que para Rousseau, es hallar la unidad de origen por medio de la cual ambas partes en litigio se vuelvan en idéntica medida esenciales. Efectivamente, «el primer fin de la Música es el mismo fin del habla, es decir, expresar con la voz los sentimientos y los afectos del espíritu» [16]; así, pues, la música se contiene ya en el lenguaje pro-

piamente dicho y representa la prosodia, el acento y la cantidad de sílabas. El concepto no es en verdad nuevo, pero es inusitado en el ámbito de la cultura italiana. De aquí deriva la idea, desarrollada después, sobre todo, durante el Romanticismo, de que la música varía en sus caracteres de un pueblo a otro; por supuesto, «del principio de que la Música consiste en modificaciones del lenguaje se deduce que aquellas naciones más aptas para ejercitarse en la Música serán las que hablen un lenguaje más grato al oído» [17].

La polémica de Eximeno contra las concepciones matemáticas de la música se articula, sin duda, sobre los mencionados conceptos de clara derivación francesa; se comprende, pues, fácilmente que tal mentalidad fuera extraña a la del padre Martini. La posición adoptada por el docto boloñés no es, en el fondo, muy diferente de la de Algarotti, Arteaga u otros literatos racionalistas; la única distinción estriba en que el primero observa el problema desde el punto de vista del que compone la música mientras que los demás lo hacen desde el punto de vista del que compone la poesía, aunque el resultado sea similar. Uno y otros aíslan la música: el padre Martini, deduciéndola de abstractas reglas matemáticas; los demás, relegándola a un papel subsidiario o a ornamento del lenguaje verbal. Conectar el origen de la música con el del lenguaje se revelará, a pesar de todo, como el único camino que permitirá reinsertar la primera en el intenso contexto del lenguaje artístico, a la vez que la capacitará para proveer de una base su autonomía.

Merece también una alusión la obra de Manfredini [18], más que por la profundidad de pensamiento de que haga gala el autor, por el espíritu batallador de brillante polemista que poseía. Más joven que los restantes teóricos ya nombrados, compositor además de teórico, actúa como intrépido defensor de la música moderna frente a Martini y Arteaga. Manfredini acepta sin reservas de ningún género el concepto iluminista de progreso y, en función de éste, afirma, en polémica con Arteaga, que ciertamente la música no puede contradecir esa ley de la historia y ser más perfecta en tiempos de los griegos que en su propia época. Sirviéndose siempre del concepto de progreso, Manfredini defiende, quizás por primera vez en Italia, la música instrumental. Efectivamente, la separación de la música con relación a la poesía es consecuencia del progreso de una y de otra: «tal separación tenía que producirse, como era natural, a medida que dichas facultades crecieran y mejoraran [...] y, si bien unidas poseían más fuerza, estando separadas también poseen mucha, como queda demostrado por las bellas obras que existen de filosofía, de legislación, de poesía y de música instrumental, hallándose en ésta la verdadera esencia de la música, mientras que el deleite que genera la música vocal puede derivarse también de las palabras, si no en su totalidad al menos en parte; sin embargo, cuando una música instrumental llega a conmovernos, se hace imprescindible decir que todo el mérito es exclusivamente de la música [...]» [19].

Esta defensa sin términos medios de la música pura como nivel supremo de la evolución musical se enlaza con la polémica que Manfredini mantuvo con el padre Martini a propósito del contrapunto. Armonía y contrapunto, vocablos usados ambivalentemente con resultados equívocos, habían sido atacados por los teóricos de la literatura por verse en ellos el peligro de que la música degenerara en música instrumental entendida con carácter autónomo. Por el contrario, Martini, en tanto que músico de la vieja escuela, defendía el contrapunto oponiéndolo a la melodía: uno es el fundamento eterno de la música y «no se somete a las vicisitudes o cambios de cada época ni a la diversidad de cada genio» [20]; la otra, en cambio, se remite «al buen gusto» y está, por tanto, sujeta a los caprichos que impone la moda, siendo, más o menos, como una superestructura nada esencial al contrapunto. Manfredini, que —como Eximeno— no alberga la confianza que alberga Martini con respecto a los fundamentos eternos de la música, mantiene que la belleza puede basarse únicamente en el buen gusto, «el cual, dentro de cualquier género, puede parangonarse con lo verdaderamente bello, lo que no está, por cierto, sujeto a la moda» [21]. Contrapunto y melodía dejan de concebirse entonces como términos antitéticos y pasan a ser complementarios. En realidad, Manfredini entiende por contrapunto la armonía moderna, que no sería sino el fruto del perfeccionamiento y del empleo juicioso del antiguo contrapunto, cuya invención, en opinión de Manfredini, se remontaría, sin rodeos de ninguna clase, hasta Grecia. Sobre este punto, Manfredini concuerda con Eximeno, siendo fácil de comprender la razón de que así sea: para quien defendía la música moderna y, por consiguiente, la música instrumental —que se afirmaba cada vez más en su absoluta autonomía al fundarse en la armonía entendida modernamente— ya no tenía sentido la elección entre melodía y armonía, entendiendo la primera como discurso claro y lineal, sobre el modelo aportado por el discurso verbal, y la segunda como discurso confuso e intrincado, debido a la multiplicidad de las voces. Es comprensible también que se declarara una polémica entre Manfredini y Artega, al sostener este último tanto la superioridad de la música griega por basarse solamente en la melodía como el desconocimiento del contrapunto por parte de los griegos.

Evidentemente, la polémica no era de carácter histórico, dada la carencia de informaciones fidedignas al respecto en aquella época; se trataba de una polémica ideológica: el mito de la Grecia clásica se hallaba ya cercano a su ocaso; resultaba entonces más lógico concebir la armonía como fruto de una evolución secular que como invención «gótica y bárbara». Ya no iba a ser posible concebir la música sin la armonía; por tal motivo, dejaría de tener sentido el hecho de continuar enfrentando el mítico mundo antiguo como patria de la melodía al mundo moderno corrompido por la armonía.

5. *Estética e historiografía*

Fueron principalmente los literatos y músicos italianos los que sacaron a la luz las implicaciones clasicistas y racionalistas que estaban presentes en la cultura de los enciclopedistas. Por el contrario, en Inglaterra, donde se mantendrían fieles a la tradición lockiana *, los teóricos musicales pusieron en desarrollo los gérmenes empiristas y sensistas del movimiento enciclopedista y dieron más tarde un enorme impulso a la historiografía, esto último gracias a dos figuras singulares: John Hawkins y Charles Burney.

Escasa contribución aportó Joseph Addison a la estética musical con sus punzantes e ingeniosos artículos en *The Spectator*, de 1711. Su crítica de la incoherencia del melodrama italiano no va más allá de la nota costumbrista. No obstante, es digno de subrayarse que en estos breves ensayos ya se entrevé cómo el concepto de gusto, en tanto que medida única que permita juzgar acerca del valor de la música, va sustituyendo a las reglas. A lo largo de todo el siglo XVIII en Inglaterra, críticos, teóricos e historiadores se servirán de este nuevo concepto, el cual se había tomado prestado de la estética empirista. A Burke ** y a la estética empirista en general, así como a D'Alembert y a Rousseau, acude también Charles Avison, uno de los más interesantes tratadistas ingleses del siglo XVIII. Avison considera la música como uno de los medios más eficaces para suscitar pasiones. A pesar de que esta tesis no sea muy original, asume un importante significado si se piensa que, de modo implícito, asigna a la música una función específica junto a las restantes artes; asimismo, preludia la revalorización de la música pura. Todas las artes deparan placer; por su parte, la música está destinada a proporcionar pasiones placenteras a través de la imitación: «la música, ya sea mediante la imitación de los diversos sonidos, con la debida sujeción a las leyes de la melodía y de la armonía, ya sea mediante otros métodos de asociación, al poner ante

* Relativo al filósofo empirista inglés John Locke (1632-1704), constructor del sensismo, del que, a su vez, brotaría el sensismo francés, cuyo máximo representante fue Stephan Bonnot de Condillac (1715-1757) —ya citado por Fubini más atrás—, amigo, entre los enciclopedistas, de Diderot, Rousseau y Duclos. Las influencias a nivel estético, tanto de Locke como de Condillac, sobre filósofos y teóricos de la música del siglo XVIII fueron muy sustanciosas, como hay ocasión de apreciar a través de la lectura de este capítulo. *(N. del R.)*

** Edmund Burke (1728-1797) publicó en 1757 *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublim and the beatiful*, obra muy apreciada y citada incluso por I. Kant en su *Crítica del juicio* (cfr. trad. cast. cit., pp. 180-181). Una prueba de las vastas influencias ejercidas a nivel estético por Burke y por todo el empirismo-sensismo en el continente europeo nos la ofrece el hecho de que su obra fue traducida al alemán no muchos años después de su publicación en inglés: en 1773. Sus consecuencias a nivel musical se constatan en la obra de un autor como Charles Avison (véase *supra)*. Hay trad. cast. de la obra de E. Burke: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid, Tecnos, 1987. *(N. del R.)*

nosotros los objetos de nuestras pasiones [...] suscita, de forma natural, variedad de pasiones en el corazón del hombre [...]» [22].

Conforme a las ideas de Rousseau, también para Avison la armonía ejerce una función subordinada y sirve tan sólo para conferir belleza e intensidad a la melodía; por este motivo se corresponde con la función del color en la pintura. Como ya hiciera Rousseau, también Avison se basa en esta concepción de la armonía y de la melodía a la hora de emitir sus juicios acerca de la historia de la música: en el mundo antiguo, para el que eran desconocidos el contrapunto y la armonía, prevalecía la sencillez y la naturaleza del canto; al mundo antiguo se contrapone lo artificioso de la polifonía gótica. En el mundo moderno se está abriendo de nuevo camino, gracias a la prepoderancia de la melodía, la antigua naturalidad.

Por lo que se refiere a la música, la estética empirista inglesa favoreció sin duda, gracias a la postura antidogmática que adoptara, las investigaciones historiográficas. Si reglas, tradición y autoridad se sustituyen por el principio subjetivo del gusto como órgano de juicio, han de derrumbarse de repente los cánones tradicionales y los esquemas historiográficos existentes. Hasta aquí, había faltado el interés por acometer investigaciones apropiadas con relación a la música del pasado, ya fuera por el rápido consumo a que estaba sujeta la música, ya fuera, en mayor medida, porque se tenían siempre a punto esquemas de juicio acerca de aquélla. Las primeras tentativas de hacer acopio de una auténtica historia de la música que no se redujera a un esquema más o menos mítico se remontan, justamente, no más allá de la segunda mitad del siglo XVIII. No se trató entonces más que de tentativas, puesto que se carecía de los presupuestos indispensables para abordar tal trabajo: se carecía, en primer lugar, del material, es decir, de un conocimiento suficiente de la música del pasado; se carecía también de una adecuada preparación filológica que cubriera dicha laguna; se carecía, asimismo, de un método que permitiera efectuar investigaciones orgánicas y ordenar, con cierto sentido histórico por supuesto, el escaso material de que se disponía. Pese a todo esto, dado el clima que caracterizaba la cultura enciclopedista inglesa del momento —como ya se ha explicado—, existían los estímulos culturales que podían favorecer el adiestramiento a seguir en los estudios históricos. También se sentía, de modo notable, la influencia que llegaba del otro lado del Canal: el diccionario de Rousseau * y la enorme mole de noticias musicales históricas y teóricas —no siempre dignas de consideración— que ofrecía la *Enciclopedia* representaron un acicate al objeto de ampliar estudios e investigaciones.

La figura de Charles Burney testimonia, tal vez mejor que ninguna otra, esa feliz síntesis del método empirista y de los conceptos de los enciclopedis-

* Entiéndase: el *Dictionnaire de musique. (N. del R.)*

tas, en particular de los de Rousseau. Si se excluye la historia de la música, por otra parte incompleta, del padre Martini —que interesa, más que por otra cosa, por la gran cantidad de material erudito recopilado, sobre todo con relación a la música antigua—, Burney ha sido quien nos ha dejado la primera historia completa de la música modernamente concebida [23], con informaciones de primera mano, fundamentalmente por lo que respecta a la parte contemporánea; esto no obsta para que la historia, junto con el diario de los viajes llevados a cabo por Europa adelante con el fin de completar sus investigaciones, recabe aquí nuestro interés en razón de los criterios estéticos e historiográficos que la inspiraron.

Aparte de un breve ensayo sobre crítica musical que antepuso al tercer volumen de su historia de la música, Burney no escribió jamás ensayos de tipo teórico. A pesar de ser así, en cada página de sus escritos se vislumbra, con suficiente claridad, su concepción de la música, la cual no se aleja mucho de la estética de su tiempo. Si de algunas afirmaciones y definiciones de carácter metodológico que hallamos al comienzo de su obra histórica —«la música es un lujo inocente, nada indispensable, por otro lado, para nuestra existencia, aun cuando conlleve placer y progreso para el sentido del oído»— podría deducirse que Burney quisiera involucrar la música en el contexto genérico de desprecio en que se la tenía por parte del racionalismo dieciochesco, sin embargo, toda su obra historiográfica parece tender hacia una revalorización de la música en el plano de la civilización y de la cultura. La música es para Burney una función directa de la civilización: es un *lujo,* un ornamento de nuestra vida; ahora bien, integrada de tal manera en la vida cívica, que no puede separarse de las grandes actividades humanas, como la política, la religión y la filosofía. Si la música es un *lujo,* es, no obstante, un lujo «necesario para nuestra existencia»: «Afirmar que la música no haya sido nunca tenida en tan alta consideración, ni haya sido tan apreciada como lo es hoy, en toda Europa, no significa sino afirmar que hoy la humanidad es más cívica y culta que en cualquier otro período de su historia» [24]. Las declaraciones doctrinales tanto del sensismo como del racionalismo se ven desmentidas, por tanto, gracias a este planteamiento más amplio, que podríamos denominar humanístico por reintegrar la música en la corriente viva de la cultura.

Concretamente, las afirmaciones de carácter sensista poseyeron un notorio sabor a polémica: Burney las dirigió contra su rival John Hawkins, el autor de la otra gran historia de la música del siglo XVIII [25]. Ambos fueron rivales no sólo por motivos profesionales, sino principalmente porque uno y otro simbolizan dos mentalidades historiográficas opuestas. Hawkins se aferra a una concepción que —para abreviar— podríamos definir como racionalista; pretende demostrar que «los principios de la música se fundan sobre ciertas leyes generales y universales, hacia las que, al parecer, se reconduce todo

cuanto descubrimos, dentro del mundo material, conteniendo armonía, simetría, proporción y orden». Esta concepción, según la cual el juicio emitido sobre la obra * se mide mediante reglas y principios abstractos establecidos de antemano —concepción que, además, no sabe justificar las innovaciones acometidas en el terreno musical—, contrasta con el *empirismo* de Burney, dispuesto a renunciar a reglas y leyes a cambio de un deleite auténtico, presto a aceptar cualquier novedad siempre que ésta se justifique en el plano del *buen gusto* y procure fruición musical. Burney juzga solamente en función de su gusto personal; habla «en nombre de sus sentimientos», no en base a reglas o a cánones abstractos de belleza; la música apela a nuestros sentimientos y éstos son, en alguna medida, indiscutibles e irreductibles a razonamiento.

Tales apreciaciones no son, desde luego, fruto de una originalidad especulativa por parte de Burney, quien no hacía otra cosa que estar atento a los conceptos estéticos que, con respecto a la música, habían contado con mayor difusión desde Du Bos hasta Rousseau y Diderot, autores por los que sentía la más elevada admiración. Su mayor mérito consiste, sin más, en haber sabido volver operativos dichos conceptos al transportarlos del plano teórico al práctico, abriendo así camino a una crítica y a una historiografía musicales más modernas, aun a costa de haberse visto condicionado de modo inevitable a mitificar ciertas categorías tan propias de la historiografía iluminista como era el concepto de progreso. De hecho, la historia de la música para Burney era una parábola en continuo ascenso, cuyo vértice se correspondía exactamente con la música de su época, con el abandono definitivo de la armonía *gótica* y con la preeminencia de un melodismo más libre. Si se examinan los términos de desarrollo que adoptan ambas historias —la de Burney y la de Hawkins—, se ve rápidamente que proceden a la inversa la una con relación a la otra: si Hawkins se extiende, con mayor amplitud de detalles, y cree necesario hablar con mayor competencia sobre la música de la Antigüedad —lo que le acarreó, en su tiempo, mofas—, deteniéndose al final del siglo XVII y rehusando, con esto, discutir o enjuiciar la obra de cualquier compositor moderno, por el contrario Burney trata de la Antigüedad, más que nada, por el deber que se impone a sí mismo de brindar una historia completa, aunque invita a los lectores a sonreírse en su compañía como consecuencia de la aridez y la ingenua seguridad de que hacen gala los tratadistas antiguos; su historia se vuelve más apasionada y profunda a medida que se aproxima a la época del autor, dedicando algo más de un tercio de la historia en su totalidad a los músicos modernos. La música para Hawkins alcanzó la cima de la perfección con la polifonía y el contrapunto; acto seguido, inicia su parábola descendente y se degenera, corrompiéndose de modo resuelto después de Händel. En cambio,

* Entiéndase: cualquier obra musical objeto de crítica. *(N. del R.)*

Burney, debido a su mentalidad iluminista, concibió la música inserta en el curso general de la civilización y, por ello, en constante progreso. En torno a este punto se produce, quizás, el mayor alejamiento entre las obras de los dos historiadores rivales: la historia de Hawkins, pese a sus innegables méritos, vuelve sus ojos hacia el pasado y en éste se cierra, tendiendo a aislar la música y a circunscribirla a sus leyes eternas; por su lado, Burney, gracias a su fe en el progreso, restituye a la música su plena dignidad en cuanto arte, al catalogarla como elemento constitutivo, y no de importancia secundaria, del desenvolvimiento asumido por la civilización humana.

6. *Bach y el Iluminismo*

Si, en los ámbitos de las culturas francesa e italiana del siglo XVIII, los problemas más notables acerca de la música, de naturaleza tanto filosófica (en general) como estética (en particular), encuentran su modo más idóneo de manifestarse a través de las polémicas que el melodrama suscita, en el ámbito de la cultura germánica, sin embargo, problemas estéticos de orden análogo se hallan sobrentendidos en una significativa polémica que se desencadena sobre el valor del contrapunto. En dicha polémica el punto de referencia explícito o, más a menudo, implícito lo constituye la música de J. S. Bach. Ya no se trata de la cuestión de la preponderancia del elemento vocal sobre el instrumental o de la prioridad de la poesía sobre la música dentro del melodrama —como sucede con las disputas habidas en Francia—, sino que el objeto de discusión es, más bien, el estilo que deba asumir la música instrumental, es decir, si la superioridad radica en el contrapunto o en la melodía.

Ya es sabido que en Alemania la música instrumental halló un terreno mejor abonado, que propiciara su desarrollo, al ser aceptada por teóricos y filósofos como hecho indiscutible. De esta manera, la polémica estética se limitó casi por completo al mundo de la música, siendo los músicos, frecuentemente, los protagonistas de ella. La que tuvo lugar entre J. S. Bach y J. A. Scheibe —el segundo, músico y crítico veinte años más joven que el primero y, por supuesto, de gustos distintos— encerró un hondo significado: perfiló los términos a partir de los cuales surgiera la disputa y dilucidó, de forma ejemplar, los motivos estéticos y culturales que hicieron incomprensible el arte de Bach para el Racionalismo y el Iluminismo. En uno de los primeros fascículos de la revista fundada por Scheibe en 1737, éste resumió en un breve ensayo los motivos que aducía para condenar a Bach; de dicho escrito merece sacarse a colación el pasaje más destacado: «Es un artista extraordinario, tanto [si se sienta] al clave como al órgano; yo no he dado con ningún músico que haya podido rivalizar con él. He oído, en diversas ocasiones, cómo toca este gran

hombre. De él nos maravilla su habilidad; apenas puede uno concebir cómo le es posible entrecruzar tan singular y rápidamente manos y pies, separar unos y otros y abarcar los intervalos más amplios sin mezclar un solo sonido falso y sin desplazar el cuerpo pese a aquella violenta agitación. Este gran hombre se habría convertido en la maravilla de todas las naciones si se hubiera mostrado más ameno, si no hubiera sofocado la naturalidad de su música con un estilo tan ampuloso y si no la hubiera vuelto oscura con un arte demasiado grande. Puesto que él juzga [a los demás] conforme a lo que sus dedos [hacen], sus piezas, obviamente, resultan en extremo difíciles de ejecutar: pretende que cantantes e instrumentistas hagan, con sus gargantas y con sus instrumentos, exactamente lo que él hace con su clave. Todas las "maneras", todos los ornamentos, todo lo que se toca o canta ajustado a un método * él lo reduce a notas reales, con lo que no sólo priva a sus piezas de belleza y de armonía, sino que, además, el canto se convierte en algo absolutamente inaprehensible. Concluyendo: él es en música lo que en otros tiempos fue en poesía el señor Lohenstein. La ampulosidad arrastró a ambos desde lo natural hasta lo artificioso, desde lo elevado y sublime hasta lo sombrío. En ambos es admirable la labor maciza y pesada, la dura fatiga, aunque se trate de un esfuerzo que se malgasta por ir contra la razón» [26]. Vuelven a encontrarse a lo largo de este pasaje todos los temas predilectos del racionalismo francés: la razón entendida como gracejo galante y mundano; la naturaleza, como afectación y equilibrada ornamentación, y, desde luego, el arte —como lo entendió Lecerf de la Vieville— como sinónimo de artificio. Para Scheibe, ya no se trataba de defender un peculiar estilo melodramático, sino, ni más ni menos, la música instrumental que estaba entonces de moda en Alemania: el estilo galante y coquetón patente en la sencillez señorial de los Graun, Hasse, Quantz, Mattheson y demás compositores, muy numerosos en aquella época en Alemania y hoy, en su mayoría, más o menos olvidados, a pesar de que la fama de todos ellos fue muy superior a la del gran Bach. El juicio de Scheibe, aun reconociendo la habilidad virtuosística de Bach, es en exceso riguroso, por cuanto que niega que su música sea natural y melodiosa, tachándola, por el contrario, de artificiosa y ampulosa; de forma que incluso su prodigiosa capacidad técnica deviene un afán vano al ir «contra la razón». El estilo contrapuntístico de mucha música de Bach, que lo hizo parecer un músico anticuado y retrógrado ante los ojos de sus contemporáneos y de los que le sucedieron inmediatamente, fue considerado por Scheibe, así como por los críticos y los músicos que vinieron detrás de éste, como el ejemplo más revelador de la prolijidad que en el arte genera el artificio contrario a la naturaleza y

* Entiéndase: ajustado a los criterios interpretativos vigentes entonces en el arte musical. *(N. del R.)*

a la razón. El entrecruzamiento y la persecución entre las voces, el enredo polifónico y contrapuntístico y, en definitiva, el virtuosismo son condenados por Scheibe, no en nombre del corazón y del sentimiento —como más tarde hiciera Rousseau—, sino en nombre de la razón. Bach, totalmente absorto en su trabajo, no respondió al ataque; o tal vez pueda considerarse una respuesta —no sólo a Scheibe, sino a toda la estética que ponía en primer plato las exigencias del agrado y de la gracia bajo el control supremo de la razón— la frase que se halla en un tratado teórico-didáctico para sus alumnos, en el que, entre otras cosas, se lee que toda la música «no debe tender a nada que no sea el honor de Dios y la recreación del espíritu» [27]. No podía haber posibilidad de entendimiento o mediación entre Bach —quien, en el fondo, se atenía a una rigurosa concepción pitagórico-teológica de la música— y sus detractores, pues incluso, entre los artículos aparecidos en *Der Critische Musikus,* los que J. A. Birnbaum dedicara a la defensa de Bach, su amigo, revelan una incomprensión grande con relación al arte bachiano. Al defender a su amigo, Birnbaum no se percata del error de enfoque en que incurre Scheibe con su juicio; se limita a reprochar a Scheibe un conocimiento superficial de la música bachiana, lo que —en opinión de Birnbaum— impidió a Scheibe tributar a Bach «las mismas alabanzas que rindió al célebre señor Graun». En otras palabras, Birnbaum debió de creer que salvaría a su amigo si lo comparaba con un músico de segunda fila aunque célebre en su época, que se hallaba, sin embargo, muy lejos de la severa y austera religiosidad de Bach debido a su elegancia y a su fácil melodismo. La polémica prosiguió durante cierto tiempo a través de la revista de Scheibe, si bien fue perdiendo poco a poco el interés inicial y derivando hacia otros temas. Diez años después moría Bach, permaneciendo su música como símbolo de un gusto nada actual cuando lo que imperaba de forma absoluta era la polémica de la sencillez propia del estilo galante, del sentimentalismo fácil y acorde con la razón y el gusto por la melodía armonizada sin excesivas complicaciones. Hasta Birnbaum llega a proponer, al hacer su bienintencionada defensa de Bach, que se tengan en cuenta los consabidos principios de la estética de la imitación de la naturaleza, de la gracia y de la linealidad melódica.

Este ideal encarnado por la música galante y de salón se defiende y se replantea de modo insistente en casi todos los tratados teóricos de la época, escritos en su mayor parte por músicos; éstos se sitúan todos en un mismo frente al condenar unánimemente el árido contrapunto, por considerarlo incapacitado para imitar la naturaleza y para suscitar cualquier afecto o emoción; opinan que el contrapunto es algo perteneciente ya al pasado y residuo de aquella *Götische Barbarei* * de la que hablara Birnbaum. El concepto de

* Términos alemanes referidos a la música contrapuntística: barbaridad gótica. *(N. del R.)*

progreso domina en todos estos tratados y se convierte en uno de los criterios axiológicos más corrientes: las obras de los músicos modernos superan a las de los músicos precedentes; la música no para de alcanzar cumbres cada vez más elevadas y de progresar en lo que a sus posibilidades expresivo-imitativas se refiere; asimismo, los músicos del pasado, así como aquellos que, entre los contemporáneos, no se han adaptado todavía a los nuevos tiempos, aparecen sin remedio condenados. Estos planteamientos estéticos e historiográficos se encuentran —por ejemplo— en los escritos de Mattheson, músico y teórico coetáneo de Bach, quien expone, en sus numerosos tratados [28], los principios y los gustos propios de un racionalismo moderado, gracias al cual el sentimiento halla su lugar más idóneo junto a la razón, con el fin de suavizar y volver más agradable esta última. Mattheson ama «las músicas racionales» que «llegan hasta el corazón» y elevan el alma por medio de las melodías. Al margen de esto, lo que es notable, tanto en el pensamiento de Mattheson como en el de otros muchos críticos alemanes, es la atención que todos ellos dedican a los elementos de carácter técnico y al fenómeno acústico, al valorar unos y otros autónomamente; tal hecho presupone reconocer la autonomía de la música instrumental. Para Mattheson, la razón no es el único juez autorizado; la razón, sin el oído, se vuelve insuficiente: el oído viene a ser «el único camino» por el que la música puede conducirse hacia el espíritu del oyente atento.

Consideraciones de tipo técnico en sentido amplio son también las más sobresalientes dentro del famoso tratado de Quantz [29], el cual, si bien por el título deja presumir que contenga solamente instrucciones acerca del modo como deba tocarse la flauta alemana, se extiende, sin embargo, sobre cuestiones de orden más general que comprenden problemas de sumo interés estético, crítico e historiográfico. La minuciosa perceptiva y la casuística que llenan una buena parte del tratado muestran una mentalidad de tendencia empirista, contraria a las generalizaciones arbitrarias y a las construcciones teórico-abstractas que a menudo prevalecen, en cambio, en los escritos de los teóricos franceses. Quantz se remite continuamente a la necesidad, imprescindible para cualquier crítico, de un buen conocimiento de la técnica musical; sólo entonces aquél podrá ejercer con rectitud su juicio, desprovisto de todo prejuicio o apasionamiento por su parte. También para Quantz las categorías críticas indispensables son la razón y, sobre todo, el buen gusto. Ahora bien, harto difícil resulta precisar lo que Quantz entienda por «buen gusto» —concepto elaborado por filósofos contemporáneos del músico— cuando de ello habla. Para Quantz, buen gusto parece ser aquella facultad peculiar que tiene la función de juzgar acerca de los objetos pertenecientes, principalmente, a la esfera del sentimiento, como es el caso de la música. Por cuanto se refiere a los criterios por los que debe regirse el buen gusto, sola-

mente la experiencia puede indicárnoslos; no, por cierto, la tradición o la autoridad de los antiguos, muy inferiores a nosotros en el ejercicio de dicha facultad. La experiencia directa de la música por parte del hombre provisto de profundos conocimientos musicales (es decir, de razón) y de la facultad del buen gusto será lo que nos ofrezca los criterios axiológicos más válidos. Quantz puede concluir —conclusión que puede suscribirla la mayoría de sus contemporáneos— que, dada la presencia de la doctrina como presupuesto indispensable, la impresión subjetiva se revela, después de todo, «como la norma más segura». La subjetividad del juicio estético constituye el presupuesto necesario para liberarse del principio de autoridad, así como también el presupuesto que permite reconocer que el conjunto de reglas que preside la composición de un fragmento musical posee un valor relativo y no es, ni mucho menos, vinculante. Quantz se detiene en analizar minuciosamente las reglas predominantes en cuanto a la estructura que deban tener las diversas formas características de la música instrumental, tales como el concierto, el trío, el cuarteto, obras a solo, etc., aun a sabiendas de que, en el fondo, se trata de «consejos» y de que las normas enunciadas pueden, perfectamente, modificarse según las circunstancias vigentes y, sobre todo, conforme a la regla suprema del buen gusto. El fin último de la música —en opinión de Quantz— es suscitar pasiones y emociones en el oyente, planteamiento que se aproxima a la tesis defendida por los enciclopedistas franceses; pero Quantz se aleja de éstos en el juicio que tiene acerca de la música instrumental. Si los enciclopedistas no habían logrado liberarse del prejuicio racionalista que desterraba toda música que no fuera vocal, motivo por el que D'Alembert pudo afirmar —en el prefacio correspondiente a la *Enciclopedia*— que la música «ocupa el último puesto en el orden de la imitación», Quantz, por el contrario, extraño a esta tradición de pensamiento, sí acepta la plena autonomía con relación al discurso musical de carácter instrumental. Cuando los franceses hacen alusiones a la música no vocal hablan generalmente, con matiz despectivo, de *sonates* o de *symphonies;* Quantz, en cambio, distingue con cuidado entre las numerosas formas existentes y concluye que éstas pueden expresar pasiones con tanta eficacia como la música vocal, de la que no deja, por otro lado, de reconocer los méritos pertinentes. Si la música vocal dispone de un lugar idóneo, especialmente en el seno del melodrama —donde mejor puede hacer alarde de los rasgos que la definen—, la música instrumental, a su vez, posee las leyes inherentes a su lenguaje: la sabia dosificación de los contrastes representa la ley formal suprema de cualquier composición instrumental, a través de la que todo músico dotado de buen gusto puede conmover, provocar pasiones y no aburrir al oyente. Este ideal de equilibrio, que se tangibiliza mediante el contraste dinámico entre los timbres de los instrumentos, entre los *adagi* y los *allegri,* entre los *piani* y

los *forti,* entre los temas patéticos y los briosos y vivaces, expresa el gusto de Quantz como éste lo sentía: alejado de cualquier exceso y aspirando a conseguir aquella elegancia formal de una música creada para servir de placentero entretenimiento y de diversión en las cortes, y no para «honrar a Dios». Efectivamente, en lo que respecta a la polémica musical de su tiempo, Quantz está de acuerdo con la condena a que se somete el abstruso contrapunto: carente de vena melódica y hecho «más para los ojos que para el oído», típico del «gusto bárbaro» de los alemanes del siglo anterior al suyo; aun así, Quantz no deja de reconocer que Bach fue un hombre «digno de admiración» y «el mayor organista». Frente a los gustos francés e italiano —aunque sus preferencias se inclinen, en el fondo, hacia este último—, así como frente a aquellos músicos alemanes que imitan el gusto italiano, contribuyendo así al progreso de la música alemana, Quantz propugna un estilo mixto que contemple lo mejor que haya en franceses y en italianos; del gusto italiano critica la audacia excesiva de que hace gala, mientras que del francés, la falta de variedad. Propugnado no sólo por Quantz, este ideal, típicamente iluminista e intelectualista, tendente a la creación de una música supranacional que sepa recoger los mejores frutos de los distintos estilos, simboliza el triunfo del buen gusto y del progreso.

Numerosos tratados semejantes a los de Quantz, escritos con una finalidad didáctica, se encuentran dentro del Iluminismo en Alemania. Es significativo el hecho de que muchos de ellos versen sobre el arte de tocar un instrumento, lo que testimonia una vez más el valor que, ya durante el siglo XVIII, los alemanes atribuyeron a la música instrumental. Leopold Mozart, padre de Wolfgang, nos dejó un interesante método para el estudio del violín [30], que contiene, entre otras cosas, curiosas digresiones sobre el problema de la interpretación musical, sobre el buen gusto, etc. Una fuente aún más notable de la estética musical de finales del siglo XVIII en Alemania es el tratado sobre el arte de tocar el clave escrito por Carl Philip Emanuel Bach [31], uno de los muchos hijos de J. S. Bach. En este tratado, además de sagaces y perspicaces consejos para los ejecutantes, se contienen interesantes anotaciones, en particular sobre el problema de la interpretación. Carl Philip Emanuel Bach se une a sus contemporáneos para condenar la pura habilidad técnica y la ostentación exclusiva de virtuosismo; el objetivo último que debe perseguir el intérprete es el de revelar al oyente «el verdadero contenido y el sentimiento de la composición», lo que sólo puede darse mediante una identificación emotiva entre los sentimientos del intérprete y los expresados a través de la música. En el acto de la interpretación, el ejecutante debe experimentar aquellos sentimientos que el compositor ha querido expresar con su música; por lo cual, aunque resulte útil formular las reglas necesarias para su ejecución correcta, los tratados que poseen tantos términos doctos nunca po-

drán, en realidad, describir adecuadamente de qué manera el intérprete haya de captar, de forma emotiva, el sentimiento presente en la composición. El intérprete deberá *sentirlo,* pero ninguna regla o instrucción podrán servirle de ayuda a este respecto. Así, pues, todo lo que no está escrito en la partitura o no puede llegar a escribirse deberá *sentirse* conforme al buen gusto e interpretarse con la máxima propiedad, para que no quede reducido al rango que le confieren aquellos ejecutantes «que no hacen nada más que tocar notas». Este discurso sobre la interpretación está en íntima relación con el problema de los adornos y con el de su ejecución. En la segunda mitad del siglo XVIII ya había comenzado a sentirse la exigencia de establecer una mayor disciplina en el ámbito de la ejecución de un elemento tan importante dentro del estilo galante de la época como era la ornamentación, así como la exigencia de no dejar confiados por completo los adornos al arbitrio del intérprete, fuera éste vocal o instrumental, a quien se le ofrecía así una ocasión de desahogarse al poder hacer ostentación de sus dotes virtuosísticas. C. Ph. E. Bach fue uno de los primeros que sacó a la luz la importancia que revestía el adorno, no como elemento añadido o superfluo, sino como parte integrante y esencial de la composición, y uno de los primeros, consiguientemente, que pretendió que el compositor «especificara de modo inequívoco [la ejecución que deseara de] cada adorno, en vez de dejar la elección [de aquélla sujeta] al capricho del ejecutante carente de gusto». De esta manera, el adorno se reintegra, procedente del reino del arbitrio y del virtuosismo, en el reino de la expresión. Una disertación análoga viene a hacer C. Ph. E. Bach a propósito de los acompañamientos, a los que no concibe como un aditamento o un relleno, más o menos esencial, que beneficie el desenvolvimiento de la melodía, sino como parte integrante del discurso musical, que habrá de cuidarse al objeto de alcanzar, con atención y pericia, un buen equilibrio en el conjunto. Indudablemente, C. Ph. E. Bach reveló, a través de la actitud adoptada, que fue alumno de su padre y que asimiló, de un modo u otro, las ideas e intenciones de éste. Se situó entre los pocos que en su época defendieron apasionadamente a J. S. Bach, como lo atestigua una carta suya a un amigo. Oponiéndose a Burney, el historiador inglés que hablaba de J. S. Bach como si exclusivamente de un buen organista se tratara —inferior, desde luego, a Händel—, C. Ph. E. Bach reivindicó los valores de su padre, no sólo en tanto que inigualable organista sino —cosa mucho más significativa— en tanto que compositor de fugas a cinco o a seis voces (!), lo que debió de conmover bien poco a Burney y a sus contemporáneos. Con su tratado, debido a la atención que presta a la actividad del ejecutante, así como al cuidado que pone en dividir los cometidos entre el compositor y el intérprete, C. Ph. E. Bach preludia una toma de conciencia más definida en cuanto al papel creativo que desempeña el compositor, al respeto que exige la voluntad de éste y

a la independencia que presenta su función. Algunos años después, Haydn, ya en los umbrales del Romanticismo, sacará a plena luz la contienda que se ha dado habitualmente entre la exigencia de libertad por parte del artista y la condición de sujeción social en que éste se ha hallado casi siempre. Si ya C. Ph. E. Bach aludía al fastidio que le producía el hecho de componer por mandato, debiendo seguir a veces «órdenes ridículas», Haydn, en sus cartas, reivindica abiertamente el derecho del artista a la absoluta libertad: a la libertad de componer obedeciendo únicamente los dictados de la propia inspiración y a la libertad de violar cualquier regla si así lo exigiesen «el oído y el corazón». Pese a estas afirmaciones, Haydn compuso siempre música por encargo, al haber estado, durante la mayor parte de su vida, al servicio del príncipe Esterházy, encarnándose así en su persona un litigio que no es solamente de cariz teórico, sino que patentiza la crisis de ideales críticos y estéticos que se manifestó en la sociedad iluminista.

7. *Gluck y Piccinni: la última* querelle

Hemos visto cómo Francia, durante el siglo XVIII, constituyó, dentro de Europa, el terreno más fértil para la adquisición de una conciencia musical más madura, gracias al fervor generado por las polémicas, por las luchas entre facciones adversas, que provocaron auténticas guerras culturales. Las numerosísimas voces musicales de la *Enciclopedia* representan, probablemente, el testimonio más fiel del rico fermento de ideas y de la densa labor crítica que entonces se desarrollaron; ahora bien, en el intervalo de tiempo en que dichas voces emergieron (desde 1750 hasta 1765), se enfriaron y se depuraron las pasiones y, en consecuencia, las posiciones asumidas por las distintas facciones que, pocos años antes, parecían totalmente irreconciliables, tendieron, con el transcurso de los años, a integrarse las unas con las otras. Ciertamente, entre los partidarios del melodrama italiano y los del melodrama francés existía, aparentemente, un abismo insalvable, debido no sólo a la diversidad de gustos sino también a la diversidad de objetivos políticos, ideológicos y filosóficos a que aspiraban unos y otros, al margen de los objetivos meramente estéticos; no obstante, con independencia de las diferencias demasiado obvias que separaban a los partidarios de un melodrama de los de otro, había en el fondo un dato común en el que todos, de cualquier modo, convergían: tal dato consistía en la crítica a la frivolidad del espectáculo melodramático. Los remedios que a este respecto se sugirieron fueron, con frecuencia, muy variados, si bien el objetivo básico que se perseguía siempre era el mismo: rescatar el espectáculo en cuestión del peligro de incurrir en la insignificancia, a causa de la trivialidad y del exceso de ornamentación que aquél presentaba. Unos

vislumbraban que la salvación del espectáculo se hallaba en reconducirlo hacia las pasiones exaltadas, hacia el compromiso realista, hacia el abandono de los falsos y ya nada actuales temas mitológicos tradicionales y hacia el descubrimiento de la inmediatez que el encuentro originario entre el sonido y la palabra comportaba: inmediatez tan sólo propia del hombre que expresara de forma natural sus pasiones más genuinas; otros consideraban que una posible salvación del melodrama se hallaba en la recuperación para el mismo de la tradición trágica más auténtica, aquella que tenía sus orígenes más remotos en el mundo clásico y los más próximos en el melodrama noble y austero de los tiempos del Rey Sol. La exigencia reformadora estaba siempre presente y siempre, en el fondo, albergaba el mismo objetivo: a mediados del siglo XVIII en Francia, los bandos en lucha, a mitad de camino entre un racionalismo clasicista y un iluminismo prerrevolucionario, tenían la aspiración común de dotar al melodrama de un verdadero empeño dramático, para lo cual un bando defendía al melodrama de la frivolidad de una música entendida como puro divertimiento mientras que el otro lo defendía de la vana retórica propia de una mitología y de un clasicismo a los que la nueva burguesía —que comenzaba, justamente entonces, a acercarse al teatro— era completamente insensible, al advertir la falsedad y la artificiosidad de que tanto la mitología como el clasicismo hacían ya gala. Así, pues, una vez aplacados los ánimos, se impuso un trasfondo que sería común a los dos bandos en principio hostiles: por un lado, los enciclopedistas, a pesar de sus enardecidas declaraciones, se dieron cuenta de que la defensa a ultranza de la música italiana no era ya, de por sí, un elemento que poseyera suficiente calidad desde los puntos de vista estético e ideológico; por otro lado, los partidarios de la tradición francesa tendente al clasicismo atenuaron su rigor moralista y pensaron en lo sucesivo en soluciones de compromiso, al no poder ya ignorar las exigencias más que fundadas de los enciclopedistas.

Asimismo, lo que ahora ocurría era que el mito de la ópera italiana había iniciado su declive: el milagro de la frescura de *La serva padrona* y la espontaneidad popular de la ópera bufa napolitana de las primeras décadas del siglo XVIII habían quedado ya lejanos. Además, la ópera bufa se había convertido en un género amanerado, con sus convenciones fijas, con sus caracteres, con sus tramas estereotipadas, por lo que llegó a perder mucho de su mordacidad primitiva y de su misión destructiva. Por consiguiente, los filos se fueron suavizando y las distancias se fueron acortando: la música italiana y la francesa fueron perdiendo sus respectivos rasgos característicos, aquellos por los cuales una y otra habían podido contraponerse, incluso míticamente, como dos mundos diferentes e inconciliables; prácticamente, la tradición francesa se disolvió, mientras que el estilo de la música italiana se transformó en el estilo internacional: el estilo de la Europa culta e iluminista.

Por los motivos enunciados, la última *querelle* que animó la escena intelectual y musical francesa, la que tuvo lugar entre Gluck y Piccinni, en muchos aspectos es aún más artificiosa que las *querelles* precedentes. Así, más que de una *querelle* se podría hablar de la superación de las *querelles,* en el sentido de que fue Gluck el único y verdadero protagonista de ella, por supuesto junto con Calzabigi, escritor y libretista, quien, por ciertas razones, al menos desde el punto de vista teórico, fue tal vez el auténtico artífice de la reforma. Los escasos partidarios de Piccinni se verán bien pronto marginados frente a la imponente y acreditada figura de Gluck, la cual fue cosechando siempre los más amplios consensos incluso por parte de quienes, hasta pocos años antes, se encontraban en la orilla opuesta. Por tanto, Gluck y Calzabigi, recabando para sí todos los estímulos reformistas, se presentaron en la escena musical como los grandes conciliadores.

Como es sabido, el *manifiesto* de la reforma apareció en 1767, en el prefacio de *Alceste,* la primera ópera de Gluck sobre libreto de Calzabigi [32]. Examinando, aunque sólo sea superficialmente, los documentos de esta *reforma,* es fácil advertir que, sin lugar a dudas, su primer teórico sea tal vez más Calzabigi que Gluck; reforma que, en realidad, no aportó ningún elemento sustancialmente nuevo desde el punto de vista teórico, sino que se limitó a resumir, a sintetizar, en un momento histórico particularmente propicio, las exigencias reformistas que se hallaban presentes desde siempre en la historia del melodrama, no menos en Italia que en Francia. Más bien, la reforma que Gluck tuvo la capacidad de realizar con una coherencia excepcional, con un empeño y una intensidad artística propios de muy pocos músicos entre los más grandes muestra, desde el punto de vista teórico, una dependencia tanto de la cultura italiana como de la francesa de los enciclopedistas. Por cierto: resultaría demasiado simplista definir la reforma de Gluck y de Calzabigi como un retorno a los principios clasicistas y, asimismo, como una adopción *sic et simpliciter* * de las ideas de los enciclopedistas. En la reforma confluían todos los motivos culturales y musicales que habían encontrado tan sólo expresión fragmentaria y contraposición artificiosa tanto en Francia como en Italia e incluso en la tradición alemana.

Se ha llegado a decir que el mérito mayor de la reforma desde el punto de vista teórico hay que reservárselo al poeta Calzabigi, quien ya llevaba unos cuantos años elaborando una apretada requisitoria contra el melodrama italiano antes de que la reforma se hiciera tangible [33]. En efecto, releyendo el famoso prefacio de *Alceste* se puede advertir con facilidad cómo muchas de las críticas que Gluck dirige al melodrama de su tiempo derivan más de las críticas debidas a los escritores italianos que de las debidas a los enciclopedistas.

* Entiéndase: literal. *(N. del T.)*

Todos los «abusos» a los que Gluck aludía eran los mismos que ya había señalado Benedetto Marcello, casi cincuenta años antes, en su *Teatro alla moda*. En cualquier caso, se trataba de los males que tradicionalmente habían afligido al melodrama italiano, fuera bufo, fuera serio. Desde Marcello en adelante, la tradición reformista italiana, sea con mayor o con menor éxito, sea con mayor o con menor agudeza y penetración crítica, se moverá en la dirección más autorizada que Gluck señalara, tanto en el terreno teórico como en el práctico.

El teórico más cercano al espíritu de Gluck y de Calzabigi es, sin duda, Algarotti, debiendo ser a éste a quien Calzabigi tuviera presente cuando meditaba sobre su reforma y escribía los libretos de *Orfeo* y de *Alceste*. No obstante, entre el *Saggio sopra l'opera in musica* de Algarotti, escrito en 1755, y el prefacio de *Alceste,* escrito en 1767, se observan notables diferencias. La crítica que efectúa Algarotti refleja la típica mentalidad del literato que pretende defender, con todos los medios a su alcance, las razones de su arte —el de la poesía— contra los abusos de la música —un arte inferior. El hecho de definir el melodrama como «una tragedia representada con música» es indicación más que suficiente del tipo de crítica que Algarotti promueve para este género teatral y del significado que da a su apología de la música como «subordinada y auxiliar de la poesía».

Esta concepción cien por cien literaria de la ópera, que luchaba contra la escasa coherencia dramática y *literaria* de la ópera italiana del siglo XVIII —que no servía sino de pretexto para exhibiciones canoras por parte de los cantantes y para alardes de invención melódica por parte de los compositores—, no constituyó una meta para Calzabigi, sino tan sólo el punto de partida. Calzabigi y, sobre todo, Gluck demostraron, al sacar adelante sus principios, que no lo hicieron en nombre de la literatura ni de la música, sino en nombre de la *expresión* dramática. Ellos no hablaban ya de la música como «subordinada y auxiliar de la poesía»; la música, más bien, debía «secundar a la poesía», afirmaba Gluck, quien añadía, haciéndose eco de las tesis de Diderot y de otros enciclopedistas, que la música era como el color dentro de un cuadro, o sea la vida, lo que animaba y vivificaba «el dibujo correcto y bien compuesto», sin que ello «alterara los contornos del dibujo».

Las aportaciones de Rousseau y, principalmente, las de Diderot asumieron el papel de correctivo ante el riesgo que se corría de incurrir en una concepción literaria del melodrama con un desenlace meramente racionalista y peyorativamente clasicista. El propio Calzabigi, a pesar de acoger —como acaba de apuntarse— los motivos polémicos de Algarotti, brinda una interpretación peculiar de ellos, de la que se deduce, sin miedo a errar, la infuencia de Rousseau. Así, pues, escribe el poeta italiano: «Yo no soy músico, pero he estudiado a fondo la declamación. Recuerdo el talento que

tenía para recitar, francamente bien, versos, en especial los míos. Llevo veinticinco años pensando en que la única música conveniente a la poesía dramática y, sobre todo, al aria y al diálogo que nosotros llamamos acción es la que en mayor medida se acerca a la declamación natural, animada y enérgica; y pensando en que la declamación no es más que una música imperfecta y en que nosotros podríamos advertirlo si exploráramos suficientes signos que expresaran tantos tonos, tantas inflexiones, tantos ascensos, descensos y matices, de una variedad casi infinita, como son los que la voz asume declamando» [34].

El pasaje anterior demuestra, ante todo, el papel que desempeñó Calzabigi como inspirador de Gluck en lo que a la reforma se refiere, además de la clase de colaboración que se dio entre el poeta y el músico, impuesta precisamente por el poeta italiano; colaboración que aspiró no a una subordinación ni tampoco a un acercamiento extrínseco de dos artes heterogéneas, sino más bien a una cooperación basada en el presupuesto de que la poesía contenía una musicalidad originaria que se manifestaba a través de la declamación. Este concepto, que hundía sus raíces más lejanas en el *recitar cantando* de la *Camerata* de los Bardi, contó con su teorización filosófica más rigurosa en Rousseau, cuyas ideas en torno a la música se conocían ya ampliamente en Italia cuando Calzabigi escribía el texto citado.

Sin embargo, esta idea de la fusión originaria de la música y la poesía, compartida por Diderot y, con matices diversos, por la mayor parte de los teóricos de la época, implicaba, en la forma expresada por Rousseau, numerosos corolarios, entre los que se hallaban la superioridad de la melodía sobre la armonía, la afirmación del carácter nacional de la música y la antimusicalidad constitutiva de ciertos idiomas, en particular la de las lenguas nórdicas. Estos corolarios no eran compartidos por Gluck, quien se adhería, antes que a otra cosa, al ideal de Rameau de la música como lenguaje universal. Por tanto, el ideal melodramático de Gluck resulta difícil de definir, dado que era esencialmente ecléctico y que combinaba, en una síntesis orgánica, elementos propios —como ya se ha visto— de la crítica de origen literario que sufrió el melodrama italiano, así como elementos del clasicismo francés e incluso motivos inherentes a los enciclopedistas y, más concretamente, a Rousseau, Diderot y Grimm.

Gluck replantea, pues, por última vez antes del Romanticismo, en el plano teórico pero más aún en el práctico, el ideal de una música universal, comprensible a todos los hombres instruidos y doctos; el ideal de una ópera válida para todos los teatros de Europa, más allá de las facciones en lucha, al margen de las diferencias secundarias entre unas naciones y otras. De aquí que Gluck, más que abrir una época nueva para la historia de la música y del pensamiento musical, lo que supo fue cerrar gloriosamente su siglo, a las

puertas de la revolución, gracias a las cualidades desplegadas por el ilustrado y sabio conciliador que él fue.

8. *Los clasicistas y el* bel canto

A pesar de no ser un filósofo, Gluck intuyó que, en este clima de restauración neoclásica —no olvidemos que, justamente por esos años, en Alemania, Winckelmann elaboraba los principios de la estética clasicista—, la reforma teorizada por Calzabigi se enfrentaba a los nuevos ideales y gustos no sólo de los enciclopedistas, sino de una buena parte de la inteligencia europea. La nueva ópera podía «restituir al arte su dignidad originaria»: esto lo escribió Gluck en el prefacio de su *Ifigenia en Áulide* y parece resumir, de modo ejemplar, el significado de la reforma. Ciertamente, Gluck y Calzabigi, aun cuando acogieran muchas ideas de los enciclopedistas, no dieron forma, ni mucho menos, a un vitalismo y a un naturalismo prerromántico como aquellos de los que fue exponente Diderot; sin embargo, precisamente por esto, la reforma fue aceptada como expresión de un ideal musical-teatral capaz de reconciliar a los partidarios de la vieja *Tragédie lyrique* con los que le exigían a la música que asumiera una función vital, que eran los mismos que creían en la función expresiva que podía desempeñar dicho arte. Con razón, a Gluck se le podía considerar como el restaurador del orden clásico por el sentido profundo que defendió de la unidad dramática, por la coherencia que otorgó al diseño de la ópera en su conjunto y por la concepción clásica que tuvo de la claridad, que iluminaba incluso los momentos de mayor turbación pasional; por otra parte —y también con razón—, los enciclopedistas vieron en él al músico que había sabido encarnar mejor que ningún otro los ideales revolucionarios de todos ellos, hasta el punto de hacerle creer a Rousseau que era posible componer una buena ópera haciendo uso de la lengua francesa.

Fue justamente en torno al problema de la lengua, que podría parecer marginal, donde se originó, en cambio, una fractura importante con respecto al pensamiento de los enciclopedistas. Para Rousseau como para Condillac, para Diderot como para Grimm, la diversidad y la multiplicidad de que hacían gala los lenguajes eran los presupuestos a tener en cuenta si se quería crear una música nacional, una música que fuera la más característica de cada pueblo y de cada grupo étnico-lingüístico. Gluck, sin embargo, se remitió al universalismo racionalista: el objetivo último era la creación de un tejido trágico unitario, mientras que el hecho de recurrir al mito griego garantizaba la universalidad del modelo humano y de las pasiones que este modelo padecía. Con la ópera que produjo, este músico pretendió demostrar que una lengua valía tanto como otra: «el poeta debe proveer al músico del mayor número

de medios en orden a expresar pasiones; en tal caso —afirmaba Gluck—, las ridículas distinciones nacionales no proceden».

Indudablemente, Gluck heredó de Diderot y de la mejor tradición clásica francesa esta exigencia que se hacía a sí mismo de la unidad dramática como condición de la fuerza y de la expresividad de la ópera. Ahora bien, el significado profundo de dicha exigencia y, en general, de toda su famosa reforma solamente se revela en plenitud si se cotejan sus ideas y sus óperas con las de sus oponentes. La Harpe y Marmontel, es decir, los más notorios sostenedores de Piccinni y del *bel canto* taliano, se hallaban, en realidad, muy alejados del pensamiento de los primeros bufonistas: Rousseau, Grimm, Diderot, etc.; los principios en virtud de los cuales aquellos dos defendían la música italiana y criticaban a Gluck eran típicamente racionalistas y clasicistas e iluminaban por contraste el sentido encerrado en el pensamiento de su adversario (Gluck).

En 1777, el crítico La Harpe había escrito, en el *Journal de Paris* y en el *Journal de politique et de littérature,* varios artículos, en los que adoptaba una posición contra Gluck: «Desde hace algún tiempo, usted ha abandonado el sistema verdaderamente lírico para anteponer los motivos propios del drama, cosa que sólo usted ha introducido. Usted ha musicado *Armida,* que es un bellísimo poema, con una música inepta, al objeto de establecer el reino de su melopea mediante el sostén de su armonía, pero habría querido que su melopea hubiera sido más rica y que se hubiera adaptado más a la frase francesa, que hubiera sido menos áspera y menos árida y, sobre todo, que no hubieran escaseado los fragmentos cantables, pues yo amo la música que se canta y la poesía que se retiene con facilidad [...]» [35]. Donde La Harpe tenía la esperanza de encontrar una melodiosa aria, «un canto completo, hilado y regular», no encontraba sino «alaridos de dolor y gemidos convulsivos». La Harpe no quiere, sustancialmente, «ir al teatro para escuchar a un hombre que sufre»; por el contrario, él espera del músico «que sepa hallar acentos dolorosos sin ser desagradables, que sepa halagar al oído insinuándose al corazón, y que la fascinación que su melodía ejerce se mezcle con la impresión recibida» [36]. El ideal de La Harpe es aún el ideal clasicista de un arte pulido, que conmueve pero que no turba el ánimo; en definitiva, el ideal de un arte que se halla en las antípodas del *cri animal* de Diderot; un arte, en suma, que sea un ornamento de la vida, una suspensión y una evasión del dolor y de los sinsabores cotidianos.

La respuesta de Gluck no sólo se dirige a La Harpe, sino que compromete, con su crítica mordaz e irónica, todo el clasicismo. La ópera que entra en discusión no es otra que *Armida,* representada en 1776 en París; ópera que había valido a Gluck una fácil victoria sobre Piccinni y que había sido representada nada menos que veintisiete veces. Gluck responde a La Harpe ha-

ciéndole ver, con ironía, que acepta sus críticas, a pesar del resonante éxito que ha tenido con su ópera, de paso que opina que La Harpe no sabe más que el público y que él mismo acerca de su arte: «[...] estoy tan convencido de sus críticas —afirma Gluck— que estoy dispuesto a componerla de nuevo [...]. Con ello, la parte de Armida dejará de consistir en un grito *monótono* y *ensordecedor;* dejará de ser una Medea, una *hechicera,* para pasar a ser una *sirena;* en el momento más desesperado, le haré incurrir en un aria tan regular, tan andante y tan tierna a la vez, que una damisela que fuera sensible en grado extremo podría escucharla sin que se le alteraran en absoluto los nervios. Si algún bello espíritu me advirtiera diciéndome: señor, cuídese de modular sobre el mismo tono el furor y la pasión de Armida, yo le respondería: señor, yo no deseo lo más mínimo *aturdir el oído* del señor La Harpe, no quiero ir contra la naturaleza sino obedecerla; en vez de hacer *gritar* a Armida, quiero hacerle *cantar*» [37].

A través de su respuesta, Gluck recogió perfectamente, al pie de la letra, el sentido que contenía la crítica de La Harpe. Dos mundos estéticos diferentes se contraponían directamente en la polémica que se suscitó entre Gluck y La Harpe. Gluck se decantó por un arte que comprometía al hombre por entero, por un arte que comportaba un mensaje auténtico, que comunicaba emociones verdaderas y, por tanto, firmes. Si, por su parte, Diderot había proyectado el ideal de un arte civilizado —comparable al espectáculo trágico de los griegos— en la ópera italiana, por parecerle que ésta respondía a dicha exigencia por su inmediatez, su sinceridad y su realismo, por la suya, Gluck había visto con razón, siguiendo las huellas de Calzabigi, que el ideal propugnado por Diderot y por otros enciclopedistas se hallaba lejos de tangibilizarse en la ya amanerada ópera bufa de más allá de los Alpes. Él mismo habría tomado medidas, de haberlas considerado oportunas, con el fin de crear la nueva ópera que, durante tanto tiempo, se había pronosticado, codiciado y hasta identificado míticamente con formas de arte que, a la hora de la verdad, se encontraban bien lejos de colmar las aspiraciones de todos. Desde este punto de vista, pues, Gluck simboliza el final de una época y el comienzo de una nueva concepción del teatro.

La forma en que se desenvuelven las cosas con ocasión de la última *querelle* entre gluckistas y piccinnistas es típica y sintomática de la obra de clarificación que sobreviene, precisamente, gracias a los méritos de Gluck. Ya se ha visto cómo La Harpe defendía la ópera italiana con argumentos similares a aquellos otros con los que, más de medio siglo antes, Lecerf de la Vieville había defendido la tradición operística francesa. No obstante, La Harpe no es un caso aislado a este respecto. Marmontel, perteneciente igualmente al círculo de los enciclopedistas, enuncia conceptos muy análogos a los de La Harpe, que lo llevan a atacar a Gluck y a defender la ópera de Piccinni y de

otros compositores italianos; y no resultan muy análogos sólo por el empeño que pone en la defensa de tan delicado músico italiano y de su libretista, sino por la natural propensión intelectual que manifiesta hacia este asunto. Los recodos sentimentalistas del clasicismo se evidencian, del modo más nítido, en las páginas de Marmontel: la dulce ópera italiana, que gracias a sus lánguidas arias con el *da capo** y a sus tenues enredos melodramáticos había entrado en los palacios aristocráticos, en las cortes y en los teatros suntuosos que frecuentaba la rica y elegante nobleza, representará siempre el modelo ideal para el gusto racionalista de tendencia clasicista, que reservaba sus expansiones sentimentales para las pausas serenas que se daban en medio de las ansiedades cotidianas y para las diversiones provistas de alguna pequeña emoción y de alguna posibilidad lacrimógena.

Para La Harpe y Marmontel, el arte y la música desempeñan una función que no es nada esencial en la vida; todo lo más, sirven como relajantes, y, justamente por este motivo, ambos escritores se oponen al severo ideal trágico de Gluck. «El objeto de las artes que conmueven el ánimo —escribe Marmontel— no consiste únicamente en la emoción, sino en el placer que acompaña a ésta. No basta, pues, que la emoción sea fuerte; es necesario que además sea agradable. Este principio se sigue en la poesía, en la pintura y en la escultura; es sabido que la regla que se seguía constantemente por los antiguos era la de no permitir jamás que los signos del dolor alteraran la belleza [...] En consecuencia, ¿por qué no debe actuarse con relación a la música de forma semejante a como se actúa con relación a la poesía? Con los gritos, con los aullidos, con los sonidos lacerantes o terribles, se expresan las pasiones; sin embargo, tales acentos, si no se embellecen mediante la imitación, no darán, como suceden en la naturaleza, más que una impresión de sufrimiento [...] Pretender expulsar del teatro lírico el canto melódico resulta una idea tan extraña como pretender expulsar de la tragedia los versos hermosos [...].» [38] El ideal de Marmontel es muy similar al de Batteux: la imitación de la naturaleza nunca debe tenerse tan en cuenta ni debe llegar *jusqu'au trivial*** como pretendía Gluck, pues es misión del artista embellecer la naturaleza, eliminar de ésta los conflictos dolorosos y volver más suaves sus trazos. Precisamente, la melodía ha de cumplir con esta misión: limar las esquinas de la expresión. La expresión y la melodía son dos valores contrapuestos que deben balancearse armónicamente. «En una palabra —afirma Marmontel—:

* Literalmente: desde [el] principio, términos que se emplean para definir la gran aria barroca cuyo creador fue Alessandro Scarlatti, indicándose con ellos la repetición de la primera de las dos secciones en que aquélla consiste, dado que su esquema formal es el clásico tripartito A-B-A. *(N. del T.)*

** Hasta lo trivial. *(N. del T.)*

la melodía sin expresión es muy poca cosa; la expresión sin melodía es algo, pero no basta. Se requieren la expresión y la melodía, una y otra en el más alto grado al que se puedan elevar en compañía recíproca: he aquí el problema del arte.» Dilucidando de forma inequívoca su ideal estético, Marmontel concluye que la ópera es «el teatro de las ilusiones, de las ilusiones placenteras».

Se podría uno preguntar si, tanto para Marmontel como para La Harpe, este ideal había de extenderse a todas las artes y, en particular, a todas las formas teatrales. En realidad, la definición que ambos dan del teatro lírico no es extensible a otros géneros, sino que está enraizada en la tradicional desvalorización de la música, con un restringido y muy definido campo de acción; el género trágico, en cuanto serio que es, no tiene nada que ver con la música, que es fundamentalmente un arte «agradable», pudiéndose repetir con Molière que, «para disponer de un canto verosímil, hay que frecuentar una *bergerie*» *. La tragedia, «por su austeridad, no está hecha para el teatro lírico»; tal afirmación de Marmontel define, con mayor exactitud aún, su disentimiento con respecto a Gluck, quien, en cambio, había confundido, en opinión de Marmontel, ópera y tragedia, al pretender asimilar ambos géneros en un único espectáculo, poniéndolos en idéntico plano.

En el fondo, el camino recorrido por el clasicismo desde el inicio del siglo XVIII fue ínfimo: los presupuestos conceptuales se mantuvieron inmutables, aunque se modificaron en parte los gustos. Persistió la concepción de la música como arte ornamental carente de esencia y, en cuanto tal, limitado al acompañamiento de asuntos tenues y de escaso relieve intelectual. Los argumentos serios, comprometidos —en otras palabras, el teatro trágico—, no debían ser víctimas de la contaminación y la vanidad propias de un arte constitucionalmente frívolo.

Se ha dicho que, prácticamente, Gluck cerró una época, y, ciertamente, así fue, puesto que su personalidad representó un feliz compedio del trabajo teórico del siglo en el que le tocó vivir. Pero la última *querelle* —aquella en la que él se vio envuelto— fue la menos relevante y la más artificiosa; produjo un único efecto positivo: la erradicación, dentro de la cultura francesa, de los residuos de un clasicismo que se hallaba ya desprovisto de toda justificación práctica y teórica. El conflicto entre los tradicionalistas y los renovadores, entre los racionalistas y los empiristas, entre los partidarios de Rameau y los de Rousseau, al menos en la forma en que tal conflicto se había asumido durante el siglo XVII, fue mediatizado y resuelto por Gluck, quien tuvo el acierto

* Aprisco (sitio donde se recoge ganado). Obsérvese cómo la frase de Molière contiene, sin duda, una sátira ingeniosa acerca de la tan traída y llevada imitación de la naturaleza por parte del arte musical. *(N. del T.)*

de interpretar inteligentemente las más profundas exigencias de ambas partes implicadas en el conflicto, realizando una obra que significó en el plano práctico el punto de convergencia del gusto iluminista.

9. *El Iluminismo y la forma sonata*

Entre los grandes acontecimientos que se dan en el mundo de la música dentro de la segunda mitad del siglo XVIII, se sitúan entre los de más difícil interpretación, por los valores estéticos y filosóficos que encierran, las nuevas formas musicales, principalmente la forma sonata. Siempre es algo complejo, y puede resultar también arbitrario, aunque sugestivo, poner en relación, dentro de determinada época, una forma lingüística con un dato cultural o filosófico; pese a ser así, ya se había actuado de este modo, tanto con la invención del melodrama como con la del nuevo lenguaje armónico-melódico, motivo por el que no podía uno dejar de caer en la tentación, también ahora, de establecer algún nexo entre la gran invención musical de la forma sonata y algunos rasgos de la cultura iluminista.

Si el nacimiento del lenguaje armónico-melódico fue parejo a un trabajo teórico y filosófico que, ya en el momento mismo de su aparición, puso en evidencia una complicada axiología filosófica, no se puede decir otro tanto con respecto a la forma sonata; ésta se impuso de un modo totalmente silencioso, sin polémicas, sin aparentes contrastes y sin aparatos teóricos que la explicaran o que la justificaran.

El vínculo entre la forma sonata y el desarrollo de la música instrumental durante la segunda mitad del siglo XVIII resulta tan obvio que no es necesario insistir sobre él: desde la tocata hasta la sonata a tres y la *suite,* desde el *concerto grosso* hasta el concierto para solista, desde la sinfonía concertante hasta el divertimento, todo parece desenvolverse siguiendo una línea lógica de desarrollo, del que la forma sonata se presenta como la conclusión, como la realización acabada de un ideal elaborado en el transcurso de muchas décadas. Mucho más problemática y sutil es la relación que entonces se establece entre la forma sonata y la cultura, la filosofía y los ideales estéticos vigentes.

Así, pues, ¿tiene algún sentido hablar de la forma sonata como encarnación de los ideales del Iluminismo? Sería inútil que buscáramos para esta hipótesis la adecuada confirmación o refutación en los teóricos de la época: hasta tal punto estaban ocupados con una problemática tan alejada de la forma sonata, que semejante evento musical, a pesar de su trascendencia, les pasó inadvertido; estaban todos absorbidos por cuestiones que afectaban al melodrama y a sus reformas, a las disputas entre naciones y al problema de las relaciones entre música y poesía. La hipótesis planteada puede devenir ob-

jeto de exploración tan sólo si se tiene en cuenta el horizonte estético que presentaron las polémicas iluministas relativas a la música, al margen de la falta de atención que padeció desde su nacimiento el nuevo estilo instrumental.

Salvo rarísimas excepciones, los iluministas y los *philosophes* apenas amaron la música instrumental. Las causas eran de lo más variado, si bien, en definitiva, todas se reducían a la acusación de insignificancia y hedonismo. A menudo, se ha acusado a los iluministas de árido racionalismo, de incomprensión para con los impulsos sentimentales, las sutilezas emotivas y los torbellinos del corazón. En realidad, el rechazo de la música instrumental no tiene sus raíces en este presunto hiperracionalismo de los iluministas, sino, más bien, en el hecho de que todos estos aspiraban vigorosamente a un arte *comprometido,* a un arte que implicara al hombre en su totalidad y que no se limitara a tocar de refilón los sentidos y a acariciar el oído; a un arte, en fin, que no encarnara la extrema frivolidad, propia exclusivamente de un hombre que renunciaba a todo compromiso ético y artístico. Si nos decidimos a interpretar la música de la época clásica vienesa como un nuevo lenguaje musical que, en ciertos aspectos, se contrapone al Rococó y al estilo galante, podemos comenzar a entrever algún parentesco entre el ideal iluminista tangibilizado en un arte que habla, a la vez, al corazón y a la razón —que comunica pensamientos, que comporta una enseñanza, un mensaje, en el sentido más profundo del término— y el nuevo *lenguaje* de la escuela vienesa —que descubre en la forma sonata su articulación más compleja, sus posibilidades más amplias de realización—, a la hora de buscar explicaciones al respecto. Lo curioso fue que los iluministas no se percataron de las transformaciones e innovaciones que tenían lugar ante sus propios ojos, desde 1760-1770 en adelante, a un ritmo cada vez más reforzado. Por este motivo, la polémica en torno a la música instrumental se concibió, no ya como un fenómeno de sordera respecto de valores puramente musicales —que, a juicio de los iluministas, debían integrar valores mucho más elevados: los expresados por el lenguaje poético—, sino más bien como una polémica en torno a un tipo muy concreto de música instrumental, representado por aquella que institucionalmente asumía un uso accesorio, ornamental, como acompañamiento más o menos esencial de comidas, fiestas, bodas y bailes de la corte, manteniendo una posición subordinada y marginal con relación a todas estas celebraciones en las que se la incluía. Este uso, ligado sobre todo a determinada clase social —aquella contra la cual se dirigía con frecuencia la *vis** polémica de los *philosophes*—, legitimaba una estructura musical simple, que permitiera una escucha distraída y marginal sin comprometer excesivamente las facultades intelectuales, al objeto de poder llevarla a cabo. De esta

* Violenta. *(N. del T.)*

manera, las emociones suscitadas por la música debían tener una relevancia inmediata y evocar, sin equívocos o sutilezas fuera de lugar, los sentimientos adecuados a la actividad a la que aquélla acompañaba. Esta poética no era otra que la muy notoria teoría de los afectos, que congeniaba a la perfección con el estilo galante y que halló sus codificadores en Quantz, en C. Ph. E. Bach y en otros muchos músicos, filósofos y críticos de los siglos XVII y XVIII. Según esta teoría, la música devenía un lenguaje auxiliar y, a veces, sustitutivo del lenguaje verbal, aunque mucho más sencillo y primitivo que éste, motivo por el cual se podía resumir en un número bastante exiguo de *affetti* o emociones, que ratificaban y, a veces, reforzaban las correspondientes expresiones verbales. Desde esta perspectiva, parece absolutamente lógico que la música encontrara su uso más acorde unida al lenguaje poético del melodrama. A la inferioridad del lenguaje musical superaba con creces la poesía, cuya integración con la música era completamente necesaria con el fin de compensar la escasa relevancia intelectual que esta última poseía. Las posibilidades semánticas de la música venían a reducirse a un restringido y depauperado vocabulario de afectos que, de utilizarse sin el apoyo de la poesía, como ocurría en la música instrumental, se limitaba a suscitar emociones y sentimientos en concomitancia con otras actividades de las que la música instrumental no era más que un agradable acompañamiento; semejante actitud fue la que justificó la famosa *boutade** de Fontenelle: *Sonate, que me veux tu?***, repetida tantas veces durante todo el siglo XVIII, entre otros por Rousseau, al objeto exclusivo de indicar la falta de trascendencia de que pecaba una música creada para la diversión y el ocio de unos pocos. A la *Sonate,* con su carga de hedonismo y de inútil refinamiento, los iluministas contraponían el ideal mítico de un teatro de masas, de un teatro popular como el teatro ateniense de Sófocles o de Eurípides, en el que se agitaban grandes pasiones —«nada de agudezas, nada de epigramas, nada de pensamientos elegantes», como afirmaba Diderot—; un teatro que ponía en juego las emociones más profundas de toda una colectividad. El saloncito aristocrático no estaba hecho para tal clase de expresión «fuerte» y «natural»; por el contrario, la música que en él se ejecutaba consistía tan sólo —como decía Rousseau— en un «rumor» y en un frívolo pasatiempo acorde con la sociedad aristocrática. Al anhelar tanto un nuevo teatro y una nueva música conforme a los ideales políticos de una burguesía ciudadana, los iluministas creyeron descubrir uno y otra en la ópera bufa italiana y en su presunto potencial revolucionario; sin embargo, en la segunda mitad del siglo XVIII, la ópera bufa había perdido ya su carga agresiva y había comenzado a inclinarse hacia el género *larmo-*

* Ocurrencia. *(N. del T.)*

** «Sonata, ¿qué quieres de mí?» *(N. del T.)*

yant * y patético. Quizás, de haberse vuelto hacia Viena y la escuela instrumental que estaba formándose entonces en el corazón de Europa, los iluministas habrían descubierto gérmenes revolucionarios (muy diferentes de los que creyeron hallar en la ópera bufa italiana) en músicos que, a pesar de llevar todavía librea de criado —como Haydn, fiel servidor de la casa Esterházy—, supieron crear un lenguaje nuevo que, en manos de Beethoven, se reveló mucho más explosivo que *La Cecchina* o *La Didone* de Piccinni e incluso que *Alceste* de Gluck.

Probablemente, a través de la forma sonata la música se organiza por primera vez con un lenguaje sintácticamente robusto que no ha de coger nada en préstamo de otros lenguajes. La *suite* se había estructurado según el modelo proporcionado por la danza o, lo que era lo mismo, por una ceremonia social; el *concerto grosso* y el concierto para solista tripartito de tipo vivaldiano —aun cuando fueran sólidos exponentes del proceso de formación que se siguiera en orden a la consecución de un lenguaje musical autónomo— reflejaban las formas y estilos característicos del teatro melodramático; solamente la forma sonata hace realidad, por primera vez y por completo, una larga aspiración: la música habla por fin *su* propio lenguaje en *su* propio ámbito. Empleando una metáfora literaria, podríamos decir que, si la invención de la armonía sentó las bases de una gramática del lenguaje musical, la forma sonata creó no sólo una sintaxis, sino una estructura narrativa parangonable a la de la novela tal y como se entiende modernamente. La acusación que los iluministas dirigían contra la música instrumental —consistente en que no podía hablar, ni comunicar, ni expresar nada de manera perfecta, sino únicamente rozar los sentidos— acaba siendo superada gracias, justamente, a la institucionalización lingüística y narrativa de la forma sonata. Ahora bien, así como la novela moderna, en su parábola histórica, aun manteniendo una estructura bastante homogénea, ha desarrollado diversos significados, diversas clases de vicisitudes, y se ha basado en presupuestos ético-políticos diferentes e incluso opuestos, también la forma sonata, bitemática y tripartita, ha encarnado ideales musicales y extramusicales radicalmente distintos.

Quizás sea la forma sonata de Haydn la que más se aproxime a los ideales musicales del Iluminismo. Como todos los grandes, Haydn brinda la oportunidad de que se le interprete del modo más variado cuando no del modo más opuesto: se le ha visto como el vértice de la música rococó, como la última gran expresión de la frivolidad galante y de un estilo musical ligado indisolublemente a una aristocracia ya desaparecida; se le ha visto también —y son óptimas las argumentaciones que se dan en este sentido— como el renacimiento del cerebralismo, de un férreo y, a menudo, árido orden racional, ex-

* Lloroso. *(N. del T.)*

traño a cualquier motivación emotiva o sentimental; pero aún hay más: se ha querido ver en su música la primera expresión de la atmófera propia del *Sturm und Drang* que se difunde por Europa a partir de 1770 *. Goethe, en *Kunst und Altertum* **, da una definición de Haydn que puede citarse ahora en apoyo de la tesis que defiende la existencia de un Haydn apolíneo y acaso iluminista: «La perfecta armonía que expresa su genio no es nada más que la tranquila resonancia de un alma nacida libre, clara y pura»; observa además: «Sus obras contienen el lenguaje ideal de la verdad: cada una de las partes es necesaria al conjunto del que todas son integrantes, a pesar de que cada parte tenga vida propia». Es probable que Haydn fuera una suma de todas esas cosas a las que se ha aludido: racionalidad y fantasía, frivolidad —o, mejor dicho, gracia galante— y rigor formal, inquietud prerromántica y claridad de la razón; no porque fuera un ecléctico o un epígono, sino más bien porque su compleja personalidad representó un momento de recapitulación en cuanto a exigencias y aspiraciones, incluso opuestas, expresadas precisamente por el Iluminismo. No debe olvidarse que no fue otro sino el Siglo de las Luces el que descubrió y revalorizó la fantasía y la invención como valores autónomos, el genio como fuerza independiente y creativa del artista y el lenguaje del sentimiento y de las emociones como momento básico del lenguaje de la razón y prioritario con respecto a éste. Si en la forma sonata de Haydn hay una evidente aspiración a la *clarté* *** y un notable sentido de la racionalidad —que por medio del mecanismo modulante controla férreamente cada parte de la composición con indisputable rigor lógico—, también es cierto que hay, en perfecto equilibrio con lo mencionado anteriormente, una alegría por la invención temática y una fantasía inagotable, que se plasman en el hecho de dar vida constantemente a nuevos temas que parecen brotar siempre los unos de los otros. Haydn no es un músico dialéctico: los temas no se ha-

* *Sturm und Drang* (Tempestad y Empuje) es el título de una tragedia escrita por Klinger —cuyo estreno data de 1773— que dio nombre al Prerromanticismo en los países germánicos. El *Sturm und Drang* se caracterizó por su fuerte protesta contra el racionalismo, el dogmatismo y el neoclasicismo académico imperantes durante el siglo XVIII. Inicialmente, el *Sturm und Drang* fue un movimiento literario —del que Goethe fue el promotor—, pero pronto se extendió a otras ramas del arte, incluida la música. Cabe añadir a este respecto que, si bien se ha querido ver en la música de Haydn —como apunta Fubini— la primera expresión de la atmósfera propia del *Sturm und Drang,* ésta es más palpable y explícita en la música de Carl Philip Emanuel Bach; las obras de su «tercer período creador (Hamburgo, 1769-1788)» hablan el lenguaje altamente sentimental del *Sturm und Drang* dominante en la literatura de entonces [cfr. Karl e Irene Geiringer, *La familia de los Bach. Siete generaciones de genio creador,* Madrid, Espasa-Calpe, 1962 (Grandes Biografías), pp. 410 ss]. *(N. del T.)*

** *Arte y Antigüedad,* título de una publicación periódica que, recogida en seis tomos, vio la luz entre 1816 y 1832. *(N. del T.)*

*** Claridad. *(N. del T.)*

llan nunca contrapuestos; el desarrollo que éstos adoptan no se convierte jamás en un campo de batalla; la reexposición no resuelve nunca conflicto alguno. En cambio, Haydn tiene un don: el consistente en saber discutir y conversar; el cuarteto es el instrumento principal mediante el cual se hace tangible esa capacidad para coloquiar que se revela sobre todo a través del desarrollo: un coloquio que no es el frívolo canje de compases musicales propio de un saloncito ni el agradable o distraído alboroto que se produce alrededor de una mesa dispuesta para comer. Haydn es un sabio narrador que culmina la estructura de la forma sonata con la construcción de un argumento denso que cuenta con varios personajes y con vicisitudes complejas, con un comienzo y con un final. La novela-sonata es seguida, paso a paso, por el oyente, que atiende y participa en ella mientras se recorren las diferentes fases a través de las cuales se va aclarando la acción. En semejante novela, como en todas las novelas del siglo XVIII, se halla implícita una enseñanza, un trasfondo ético que rige la acción: una lección de severidad, de seriedad moral; la fe en la razón constructiva, en la coherencia del discurso, en el valor del propio trabajo artesanal y, en definitiva, en la facultad inherente a la música de regirse autónomamente en tanto que discurso plenamente válido, sin necesidad de recurrir a medios ajenos a la música propiamente dicha y a virtuosismos de todo género, tanto emotivos como técnicos. Es más: Goethe escribe con agudeza respecto de Haydn que «hace lo que hace sin exaltación», con «inocencia e ironía», alejado, en el fondo —podríamos añadir—, de los estados turbulentos y de las improvisadas melancolías del *Sturm und Drang*, así como del *pathos* mozartiano. ¿Acaso este ideal artístico, esta poética musical, no habría sido compartida por la mayor parte de los iluministas: por quienes exigían del arte que fuera algo serio en vez de una frívola diversión, que comunicara la verdad, que comprometiera la mente y el corazón en vez de limitarse a acariciar los sentidos, y que no fuera mera imitación o repetición de lenguaje discursivo? La forma sonata, tal como la encontramos en los cuartetos del opus 33, del 54 o del 76, o en las sinfonías escritas después de 1780, ¿acaso no realiza e ilustra mejor que muchos tratados filosóficos y estéticos ese ideal de arte discursivo en el que fantasía y razón hallan su más equilibrado —aunque inestable y precario— punto de encuentro? Se comprende, pues, cómo con Haydn el desarrollo tiende a dilatarse hasta convertirse, en las obras más maduras, en el centro de la composición, en el lugar en el que se explican y se ilustran las afirmaciones expuestas en los temas. Muy raramente, los temas se oponen entre sí por su carácter; tanto es así que algunos críticos han llegado a definir la forma sonata haydniana como fundamentalmente monotemática. En realidad, lo que diferencia de modo más clarividente la sonata de Haydn de la de Mozart es, ni más ni menos, la distinta naturaleza de la invención temática de uno y de otro compositor. En Mozart,

los temas tienen siempre el papel de protagonistas; son casi como dos caracteres, como dos personajes diferentes, de los que se origina ese contraste tan intenso presente durante el desarrollo, en el que ambos temas aparecen como elevados hasta un escenario ideal. En Haydn, los dos temas —si bien, a veces, los tres o cuatro que hay— brotan uno de otro, anunciando con antelación cómo va a ser el desarrollo; no existe nunca la intención de contraponer un tema a otro, polarizando la acción en ambos personajes, sino más bien la intención de hacerse con un discurso en el que, conforme a un criterio de concatenación lógica —lógica musical, se entiende—, de una frase principal surjan las secundarias o subordinadas.

Después de la última gran construcción intelectual musical, la fuga bachiana, todavía en la órbita del contrapunto y de la polifonía —rechazada por los iluministas por considerarla un residuo de la aborrecida *Götische Barbarei:* una superposición irracional de discursos diferentes y opuestos—, el Barroco y el Rococó habían creado una fórmula sustancialmente repetitiva en la que la variedad se lograba mediante la ornamentación y los diversos planos tímbricos y dinámicos. La forma sonata haydniana, narrativa y no dialéctica, replantea básicamente, en términos modernos y —se podría decir— iluministas, el ideal de un sólido lenguaje musical abierto a las más fascinantes aventuras del espíritu, capaz de plegarse dulcemente a la expresión de los sentimientos más complejos, en el seno de una estructura lógica comprensible para todo hombre dotado de razón.

Ahora bien, la forma sonata cuenta con una historia que va más allá del Iluminismo y está dotada, por su naturaleza, de una ductibilidad, de una capacidad de mutación y de transformación muy grande, a pesar de su incuestionable fidelidad al esquema inicial, para poder encarnar así ideales musicales y culturales muy alejados de su origen iluminista. Se podría decir que la estructura de la forma sonata contenía ya en forma de embrión las futuras tensiones que músicos como Beethoven le añadirían más tarde: de la estructura primordialmente discursiva de Haydn y, en el fondo, también de Mozart, se pasó a la estructura dramática y dialéctica en la que las tensiones propenden a la laceración, en la que la diversidad y la variedad temática se sustituyen por la contraposición violenta y en la que la imitación de los afectos se sustituye por la *expresión,* en el sentido más pleno del término: en el sentido de la interioridad.

En ciertos aspectos, quizás, la forma sonata sería parangonable con la filosofía kantiana, que, nacida en tiempos del Iluminismo como filosofía que coronara las profundas instancias de éste, contenía ya en sí los gérmenes capaces de ponerlo en crisis. Tanto la gnoseología como la ética de Kant tendían a establecer una nítida demarcación entre los límites y posibilidades que tenía el conocimiento humano y los que tenía la acción humana; bien pron-

to, los románticos interpretaron la filosofía de Kant como una invitación a traspasar tales límites, pues, dentro de ellos, el hombre romántico se sentía insatisfecho y limitado en sus pretensiones. En la forma sonata, la diversidad temática representa la condición necesaria para poder elaborar una razonable estructura narrativa, bien articulada y suficientemente compleja; la reexposición viene a significar, después del desarrollo, la fe en un feliz desenlace de la acción narrada. Sin embargo, la sonata beethoveniana va mucho más lejos: el drama expuesto en el desarrollo no dispone simplemente de un feliz resultado en la reexposición, sino que la reexposición de los temas iniciales conlleva algo más y algo distinto con respecto a la exposición; se trata de una invitación a ir más allá, demostrando cómo de la contraposición dramática de los temas y de la atormentada aventura que éstos corren a lo largo del desarrollo puede derivarse algo absolutamente imprevisible, una novedad, una situación —musical y conceptualmente— nueva. La reexposición nos lleva —usando ahora un lenguaje filosófico tomado de Hegel más que de Kant— a una *superación.* El reconocimiento de la oculta afinidad y del profundo parentesco de los dos temas es perceptible tan sólo al reaparecer ambos en la reexposición tras el contraste dramático que se produce entre uno y otro durante el desarrollo. Tal vez, la filosofía de Hegel e incluso la de Schelling expliquen mejor el significado conceptual de la forma sonata, tal como se configura a comienzos del Romanticismo, que la de Kant [39]: el esquema tesis-antítesis-síntesis es, en el fondo, más adecuado, al objeto de proveernos de un modelo metafórico de la forma sonata beethoveniana, que la contraposición kantiana representada por los sentidos y la razón, por la necesidad y la libertad, por el fenómeno y el nóumeno *; en Kant falta el elemento dinámico, el sentido del *progreso,* del desenvolvimiento de una situación y de la tensión dinámica que ésta acarrea.

La forma sonata constituye uno de los modelos más significativos por medio de los cuales se pudo expresar a la perfección un momento histórico tan denso y tan problemático como fue el del tránsito de la cultura iluminista a la romántica. Las transformaciones internas de la forma sonata encarnan, quizás con mayor elocuencia que muchos tratados filosóficos o teórico-musicales, el trabajo de pensamiento que caracterizó las últimas décadas del siglo XVIII: Haydn y Beethoven fueron no sólo los dos testimonios más señeros de las vicisitudes musicales y culturales de dicho período, sino los autén-

* *Nóumeno* es el término que designa la esencia accesible tan sólo al entendimiento: la realidad tal como existe por sí misma; mientras que *fenómeno* es el término que designa lo que se nos da en la experiencia y conocemos a través de los sentidos. En griego, *nooúmenon* significa cosa pensada, y *phainómenon,* apariencia o representación [véase VV. AA., *Diccionario de Filosofía, op. cit.,* pp. 171 y 341-342]. *(N. del T.)*

ticos artífices y protagonistas de los cambios que entonces tuvieron lugar. Por todo lo argumentado, la forma sonata puede considerarse como la encarnación, en el plano artístico, de las exigencias más hondas que se dieron en un momento tan delicado como fue el de la transición del Iluminismo al Romanticismo.

10. *El Romanticismo*

«La musique souvent me prend comme une mer!
Vers ma pâle étoile,
Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,
Je mets à la voile;
La poitrine en avant et les poumons gonflés
Comme de la toile,
J'escalade le dos des flots amoncelés
Que la nuit me voile;
Je sens vibrer en moi toutes les passions
D'un vaisseau qui souffre;
Le bon vent, la tempête et ses convulsions
Sur l'immense gouffre
Me bercent.—D'autres fois, calme plat, grand miroir
De mon désespoir!»

(BAUDELAIRE, «La musique»,
de *Les fleurs du mal**)

1. Lenguaje musical y lenguaje poético

Los síntomas de la crisis de la concepción iluminista de la música se advierten por doquier: en el cambio que afecta a la posición social del músico y a la

* ¡La música, a menudo, me impresiona como un mar!
En dirección a mi pálida estrella,
bajo un techo de bruma o con un vasto éter,
me pongo a la vela;
con el pecho adelante y los pulmones hinchados
como la tela,
escalo el lomo de las olas amontonadas
que la noche me oculta;
siento vibrar en mí todas las pasiones
de una embarcación que sufre;
el buen viento, la tempestad y sus convulsiones
a orillas del inmenso abismo
me mecen.—Otras veces, calma chicha, gran espejo
de mi desesperación.

«La musique» es el poema número 79 de la serie titulada *Spleen et Idéal* (la traducción anterior del mismo es del revisor). Pese a que su autor la escribió entre los veintidós y los veintitrés años de

función misma de la música; en el declive de la influencia ejercida por la música italiana y, más particularmente, por la ópera italiana; en la valoración de la música instrumental, y en el retorno a la música antigua: a Bach y a Palestrina. Resulta difícil aislar, una tras otra, las causas que contribuyeron a que surgiera la concepción romántica de la música y a que se produjera ese trastorno completo en virtud del cual la música, última entre las artes, ascendió hasta alcanzar el rango de lenguaje privilegiado y absoluto. Mas no todas las convicciones de los iluministas referentes a la música llegaron a modificarse o a transformarse; muchos conceptos cambiaron solamente en cuanto a su signo axiológico: lo que antes sonaba a condena ahora se convierte en motivo de gloria.

Las concepciones hedonistas de la música, propias de una buena parte del pensamiento iluminista, hallaban justificación en la función que ejercía la música dentro de la sociedad de su tiempo. Función, sobre todo, recreativa y utilitaria: el músico era un asalariado al servicio de la Iglesia o de las familias nobles, cuyo cometido era el de producir música para determinadas celebraciones o ceremonias, satisfaciendo así exigencias inmediatas. La música debía a lo sumo *acompañar,* privándosela de una función autónoma. Excepto el melodrama, que contaba con la consideración de espectáculo autónomo, representándose en teatros adecuados —en los que, al menos en teoría, la música tendría que haber estado subordinada a la poesía—, la denominada música de cámara no se ejecutaba en salas de conciertos ante un público absorto únicamente en la audición, como puede acontecer hoy en día. La música debía predisponer al creyente a la oración y a la concentración religiosa; debía contribuir a crear un ambiente de fiesta, de alegría o de agradable indolencia en banquetes, bodas, diversiones, etc.; es decir, simbolizaba siempre algo accesorio y falto de esencia. Se puede entonces comprender fácilmente por qué los filósofos no concedieron importancia a la música. La música instrumental en tanto que juego de agradables sensaciones (Kant) o en tanto que abstracto arabesco (Rousseau) no dice nada a nuestra razón, ni encierra un contenido intelectual, moral o educativo, sino que tan sólo ejerce su poder sobre nuestros sentidos; hoy diríamos que se trata de un arte asemántico.

El Romanticismo no rechaza este presupuesto, pero lo ve con ojos totalmente distintos. La música es efectivamente un arte asemántico: no puede decirnos nada de cuanto puede comunicarse mediante el lenguaje común. Ahora bien, es este rasgo el que sitúa la música infinitamente por encima de

edad, *Las flores del mal* —obra maestra del patriarca de los *poètes maudits*— no se editó por primera vez hasta 1857, cuando el Romanticismo en literatura se hallaba prácticamente acabado desde hacía tiempo y su genial creador contaba ya con treinta y seis años de edad. El poeta que tan interesantes críticas musicales nos legó no pudo por menos que rendir un tributo lírico al *inefable* arte de la música. *(N. del R.)*

cualquier medio normal de comunicación. La música no tiene necesidad de expresar lo que expresa el lenguaje común, dado que va mucho más lejos: capta la *Realidad* a un nivel mucho más profundo, repudiando toda expresión lingüística como inadecuada. La música puede captar la esencia misma del mundo, la Idea, el Espíritu, la Infinitud; poseyendo este poder en medida tanto más alta cuanto más alejada se halle de cualquier género de semanticidad y de conceptualidad. La música instrumental pura es la que más se aproxima a este ideal; no obstante, también en el ámbito del melodrama se reflejan a menudo las nuevas instancias, ya sea gracias a la profundización a que se someten las exigencias reformistas de Gluck al despojarlas de su trasfondo racionalista —como se verá en la estética wagneriana—, ya sea, sin más, gracias a la teorización que se formula de la supremacía de la música entendiéndola, no en clave hedonista como en la ópera italiana decimonónica, sino como punto de convergencia de la acción dramática.

Es de gran interés la actitud que manifiesta W. A. Mozart, quien, en los umbrales del Romanticismo, invierte la posición de Gluck. La poesía —escribía a su padre en una carta de 1781— debe ser una «hija obediente» de la música. Esta sumisión de carácter ambiguo es precisada más adelante por el propio Mozart, quien se hallaba muy lejos de pretender negarle al melodrama sus exigencias dramáticas y teatrales, sino que, más bien, pretendía ratificar éstas, pero no en términos racionalistas. La música debe convertirse en el centro en torno al cual se condense la acción dramática, lo que explica la atención y el cuidado que Mozart ponía en la elección de libretos y libretistas. «Tanto más habrá de gustar una ópera —prosigue Mozart dentro de la carta aludida— cuanto mejor elaborado esté el plan de trabajo y si las palabras se han escrito en función de la música y no de esta o aquella miserable rima [...]. El ideal sería que un buen compositor, experto en cuestiones de teatro y en condiciones de exponer su propio parecer, diera con el mirlo blanco que es un auténtico poeta [...]. Los poetas me producen la misma impresión que los tañedores de trompa con sus estúpidos exhibicionismos. Si nosotros los compositores persistiéramos en la obstinación de seguir tales reglas [...], haríamos de la música algo tan decadente como los libretos operísticos.» *

Esta clara afirmación que hace Mozart de las *razones* de la música con respecto a las del texto literario se sitúa en la base no sólo de la revalorización del lenguaje musical, sino también del descubrimiento de la musicalidad de la poesía. La concepción romántica de la música, la aspiración a la unión y a la convergencia de todas las artes a través de aquélla, tuvo su punto de parti-

* Cfr. la trad. cast. de Margarita Jaumandreu: *Mozart por él mismo*, Barcelona, Ave, 1965² (Col. Mozart). Cfr. también W. A. Mozart, *Cartas*, ed. a cargo de Jesús Dini y Miguel Sáenz, Barcelona, Muchnik Editores, 1986. *(N. del R.)*

da, indudablemente, en el gran desarrollo que alcanzó el concepto iluminista del origen común de la poesía y la música, en el que muchos filósofos de finales del siglo XVIII y principios del XIX profundizaron fecundamente. El interés nuevo que mostraron los románticos por la expresión de los hombres primitivos, por el canto popular y por la poesía ligada a los sentimientos nacionales del pueblo atrajo la atención sobre los elementos del lenguaje poético que poseían un origen musical. De aquí se deriva que la música, espectáculo predominantemente hedonista, si bien ligado a efectos, sentimientos y emociones, se transforme, según la concepción romántica, en celebración mítica provista de elementos religiosos y místicos.

Los escritos de Herder, desde el *Ensayo sobre el origen del lenguaje* de 1772 hasta *Calígona* de 1800, representaron a este respecto un punto importante de referencia. Herder reconoció con prontitud en el arte de los sonidos el vértice de las posibilidades estéticas del hombre; la poesía lírica —en su opinión— brota de la música y permanece vinculada a ésta. Por otra parte, la prioridad, en cuanto a su origen, del lenguaje lírico-musical no debe entenderse en un sentido estrictamente cronológico: el rasgo de lo originario es algo totalmente ideal y renovable en cada nueva creación, en cada nueva expresión humana. El canto originario, aquel en el que poesía y música son una misma cosa, es el lenguaje propio del hombre; así es como adquiere pleno significado la concepción herderiana de la música como «arte de la humanidad»: «Si el lenguaje del hombre primitivo fue el canto, éste fue para él natural, conforme a sus órganos y a sus instintos, del mismo modo que el canto es natural para el pájaro, que es —por así decirlo— una garganta vibrante» [1]. Ya Rousseau, Condillac y otros muchos enciclopedistas —como observa el propio Herder más adelante— habían «deducido del grito del sentimiento la prosodia y el canto de las más antiguas lenguas» [2]; sin embargo, el filósofo alemán va más lejos al añadir que de los sencillos sonidos instintivos del sentimiento no puede nacer «un lenguaje humano». Bien mirado, puede decirse que la música es el lenguaje de la humanidad solamente si se la rescata, en su origen, de esta genérica capacidad instintiva propia del animal —del *cri animal*— y se la integra, en cambio, en el canto poético, el cual, por primitivo que sea, ya es un verdadero lenguaje, no «el simple grito emotivo de las bestias».

Retrotraer la poesía y la música a su primigenio carácter nacional no significaba para Herder un empobrecimiento, sino el descubrimiento de la raíz común. La ópera como unión de todas las artes, la ópera soñada por Herder, habría sido la encarnación épica de su ideal artístico, la expresión más auténtica y genuina del hombre en su totalidad, en la que «poesía, música, acción y decoración no forman sino un todo único». Esta aspiración a un arte integral, anunciado con tono profético en *Calígona,* habría de hacer pensar, por fuerza, a Wagner.

Estos conceptos, expresados con tanta intensidad y eficacia en las obras de Herder, nos los encontramos en muchos más filósofos alemanes en los albores del Romanticismo. Hamann, aun sosteniendo teorías lingüísticas muy apartadas de las de Herder, afirma en su *Metacrítica* que «la lengua más antigua es la música [...]», constituyendo el fundamento y el prototipo de «toda medida temporal» [3]. Hasta la poesía —en opinión de Hamann— contiene en sí misma, como elemento sensible, la musicalidad; los cantos populares, en los que se tangibiliza a la perfección esa unión de origen de ambas artes, vienen a ser para Hamann la fuente primaria de inspiración en orden a una renovación de la poesía y la música modernas. Como ya lo fuera para Herder, el melodrama es para Hamann la más elevada y completa de las artes, puesto que, a semejanza de la lírica griega, goza de la unión de todas ellas a través de una expresión más plena.

La palabra originaria, con su intrínseca musicalidad, entendida bien como revelación divina (Hamann), bien como invención humana (Herder) en su dimensión esencialmente mítica y profética, en su naturaleza poética, no es únicamente el sentimiento, la inmediatez de la emoción es contraposición al proceso reflexivo de la razón, como lo era para los iluministas; «la lengua originaria» es conjuntamente sentimiento y razón, reflexión e inmediatez, creación en la que todas las facultades humanas se hallan aún unidas, por encima de toda distinción abstracta. De esta manera, la dimensión cognoscitiva, que los iluministas habían excluido de la música por considerar que ésta pertenecía tan sólo a la esfera de la sensibilidad, vuelve a introducirse ahora por otro conducto. Justamente la música, el arte que, en mayor medida que cualquier otro, parecía hallarse lejos de la razón y de la filosofía, es considerada por muchos románticos, desde una dimensión metafísica, como vía simbólica de acceso a verdades de otro modo inaccesibles.

Es significativo a este respecto, y muy esclarecedor, un pasaje de Friedrich Schlegel: «Aunque a alguien pueda parecerle extraño o ridículo que los músicos hablen de los pensamientos contenidos en sus composiciones, quien sea sensible a la admirable afinidad entre todas las artes y ciencias no querrá considerar la cuestión desde el punto de vista de la denominada naturalidad, según la cual la música debe ser tan sólo el lenguaje de los sentimientos, y no creerá imposible cierta tendencia por parte de toda la música puramente instrumental hacia la filosofía. ¿No debe crearse un texto la música instrumental pura? Asimismo, ¿no puede estar el tema dentro del texto [musical] tan desarrollado, confirmado, variado y contrastado como el objeto de meditación lo está a través de una serie de ideas filosóficas?» [4]. A la posición iluminista, con esto, se la vuelve por completo del revés: la música encerrará un significado tanto mayor cuanto más se aleje y se libere del lenguaje verbal. La falta de determinación que siempre se le había reprochado a la música instrumental

había existido tan sólo desde el punto de vista del lenguaje de las palabras; pero sucede que el lenguaje de la música —en esto consiste el gran descubrimiento de los románticos— pertenece a otro contexto y debe, por tanto, juzgarse a tenor de otras normas; tras dicho lenguaje se oculta la expresión más auténtica y genuina del hombre.

Incluso Goethe, el poeta y pensador menos dispuesto, quizás, a reconocer la supremacía de la música —el arte, sin duda, más alejado de su experiencia, según sus propias manifestaciones—, le atribuyó, en varias ocasiones, un poder sobrehumano. La música viene a ser para él como un templo a través del cual nos internamos en el ámbito de lo divino; la música nos hace presentir un mundo más íntegro y nos conduce hasta los umbrales de lo trascendente, por ser el único arte desligado de toda materialidad, en el que forma y contenido se identifican. Pese a lo expuesto, la actitud de Goethe frente a la música oscila siempre entre dos polos opuestos: de un lado, es atraído irresistiblemente por el elemento irracional, «demoníaco», del arte de los sonidos; de otro, su aspiración a la claridad, a la compostura clásica, la reinserta en el dominio de la poesía y lo induce a repudiar la música carente de palabras: el liso y llano discurso instrumental.

El elemento demoníaco que caracteriza todo arte —afirma Goethe en un coloquio que mantiene con Eckermann*, en marzo de 1831— está presente, efectivamente, «en el grado más elevado en la música, dado que ésta se sitúa a tal altura que ningún intelecto puede alcanzarla; de la música emana una fuerza que de todo se adueña y que nadie es capaz de explicar». A pesar de expresiones tan clarividentemente románticas, las predilecciones de Goethe se inclinan siempre, en mayor medida, hacia la música vocal, cuya superioridad corrobora valiéndose de argumentos de sello racionalista; así, pues, escribe en su *Wilhelm Meister***: «Comparo melodías, cantos y pasajes sin palabras ni significados con los pájaros o con las mariposas multicolores que revolotean ante nosotros [...]; el canto se eleva como un ángel hasta el cielo [...]». Lo reservado que se muestra con respecto a la música instrumental, así

* Johann Peter Eckermann (1792-1854) es un escritor alemán que ejerció como secretario de Goethe durante los últimos años de la vida de éste. Su libro titulado *Gespräche mit Goethe in letzten Jahren seines Leben* (del que E. Fubini extrae la cita que se sucede) constituye un enorme caudal de conocimientos para quien ambicione adquirirlos en torno a la personalidad de Goethe. Cfr. la trad. cast.: *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*, Barcelona, Iberia, 1982 [2] (Obras Maestras). *(N. del R.)*

** Esta trilogía responde al concepto que tenía Goethe —y que compartía con su amigo Schiller— con respecto al influjo de lo bello en la evolución del espíritu humano. Comprende los títulos *Misión teatral de Wilhelm Meister* (de 1776, aunque hay quien la adscribe a 1777), *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (cuyo primer volumen apareció en 1795 y el segundo en 1796) y *Los años de viaje de Wilhelm Meister* (que data de 1821). Cfr. la trad. cast.: *Wilhelm Meister*, Barcelona, Ramón Sopena, 1967 (Bibl. Sopena, 44-3). *(N. del R.)*

como el hecho de no aceptar de manera absoluta la superioridad de la música sobre la poesía, se refleja también sobre sus gustos musicales, al preferir a Haydn y a Mozart y al no comprender la grandeza de Beethoven ni la música liederística de Schubert, cuando son estos últimos, precisamente, los que representan, mediante un logro artístico perfecto, las nuevas relaciones instituidas por el espíritu del Romanticismo entre el lenguaje musical y el lenguaje poético.

2. *Wackenroder: la música como lenguaje privilegiado*

La obra de Wilhelm Heinrich Wackenroder, que aparece en los umbrales del Romanticismo unida indisolublemente a la de su gran amigo Johann Ludwig Tieck*, sirve de modo al pensamiento romántico ulterior: todos los problemas que en décadas sucesivas serán objeto de profundización y reconsiderados uno tras otro, incluso en el seno de una sistemática concepción de cariz metafísico, ya están presentes —aun cuando, a veces, sólo sea de refilón— en la escasa obra de Wackenroder.

Wackenroder no fue ni músico ni crítico ni poeta, como tal vez él lo habría pretendido, ni mucho menos abogado, como lo habría pretendido su padre. Su vida, tan breve (1773-1798), fue hasta cierto punto un error: su personalidad, inestable y llena de ansiedad, no había encontrado todavía en el momento de morir, a los veinticinco años de edad, una línea conveniente de desarrollo, una expresión que le hiciera sentirse satisfecho de sí mismo. Su obra revela esa angustia, esa exigencia sin consumar, motivo por el que, privada de una reflexión profunda, escrita fragmentariamente y en un tono demasiado entusiasta, no consigue arribar, ciertamente, a ningún puerto. No obstante esto, debido al fermento que llevaba dentro, al carácter asistemático de que hacía gala, ni doctrinal ni académico, y a la vena nostálgica y sentimental que animaba toda la obra, tuvo una importancia notable en la formación de las primeras generaciones románticas. La obra de Wackenroder —publicada por Tieck con el título *Fantasía en torno al arte de un monje amante del arte,* en la que, entre otras cosas, es difícil distinguir el papel que desempeñó el amigo, además de como editor, especialmente en lo referente a la parte musical— es el trabajo de un joven escritor que escribe con evidentes

* Este escritor es uno de los más destacados iniciadores del Romanticismo en Alemania. Junto con Wackenroder y Novalis (véase *8. Stendhal: la felicidad de sentir*), Tieck (1773-1853) constituye la tríada de poetas amigos entre sí que, deseando engrandecer su arte, lucharon contra toda la sequedad de que se revestía la poesía basada en la razón que imperaba en el siglo XVIII. Gracias a Tieck, se llegaron a conocer obras tanto de Wackenroder como de Novalis que, de lo contrario, quizás habrían permanecido en el olvido. *(N. del R.)*

ambiciones poéticas y literarias y que habla de pintura y de música, no como un experto ni como un crítico, sino como lo haría un obsevador entusiasta, extremadamente sensible, más bien hipersensible, que se pierde por entero en la contemplación de aquellas artes. A pesar de todo, su obra está llena de intuiciones luminosas y de páginas que revelan una aguda penetración crítica y filosófica. Esta actitud frente al arte es algo más que un testimonio personal; se trata de una postura típica de todo el Romanticismo temprano, del período del *Sturm und Drang;* frente al arte es necesario el abandono, la actitud puramente contemplativa, propia no del crítico sino del simple amante del arte, del entusiasta. El crítico analiza, disecciona, desconcierta, mas no capta la vida del arte ni aprehende la obra en su unidad. Como dice Wackenroder, muy acertadamente, «desde la eternidad, existe un precipicio hostil que separa el corazón del que siente de las indagaciones del que explora; el corazón es una entidad divina, independiente y cerrada, que no puede abrirse ni analizarse mediante la razón» [5].

El crítico vuelve árido todo cuanto toca, mientras que el amante del arte se deja llevar por la corriente creativa con libre abandono. En otras palabras, todo esto significa que el órgano por medio del cual se accede a la obra de arte es el sentimiento, no el intelecto. «Cualquier obra artística no puede asimilarse ni entenderse plenamente más que con un sentimiento similar a aquel otro que la hizo nacer; de este modo, el sentimiento no puede captarse ni comprenderse sino con la ayuda del sentimiento.» [6]

Según Wackenroder, todas las artes actúan como medios en orden a manifestar nuestros sentimientos más profundos; ahora bien, la música es en este sentido el arte por excelencia, superior a todos los demás en lo concerniente a su capacidad expresiva. La música es el lenguaje primigenio de los sentimientos; en esto radica su privilegio si se la compara con otras artes. En el caso de la música, la capacidad a la que nos referimos es dominio expresivo, no sólo fruto del desarrollo histórico, sino un fenómeno originario que la civilización se limitó a perfeccionar. Existe, por consiguiente, una afinidad secreta, electiva, entre el sonido, incluso en su forma más ruda y sencilla, y el sentimiento. En semejante contexto, el sentimiento no representa la emotividad personal, sino más bien, con respecto al intelecto, el órgano privilegiado de acceso a los secretos más íntimos del mundo, a la esencia de las cosas y al mismo Dios. De hecho, la música representa, tal vez, la forma de contacto más directa del hombre con la Divinidad. «Ningún otro arte, a excepción de la música, dispone de una materia prima que esté ya, de por sí, tan llena de espíritu celestial.» [7]

La música reviste, por tanto, carácter sagrado, religioso, divino; sin embargo, al mismo tiempo, reviste carácter humano: la música «describe los sentimientos humanos de manera sobrehumana [...], puesto que habla un

lenguaje que nosotros no conocemos en la vida corriente, acerca del cual no sabemos ni dónde ni cómo lo hayamos aprendido, pudiéndose admitir tan sólo como lenguaje propio de los ángeles» [8]. La música es el arte que concilia, que armoniza lo humano y lo divino; que calma, que resuelve cualquier contradicción del espíritu con su íntima armonía; la música es una ventana abierta al misterio. Más o menos, parece como si la música asumiera las características de un *nirvana;* en realidad, Wackenroder subraya siempre el aspecto pasivo, puramente contemplativo, que conlleva la música; he aquí cómo describe los efectos de ésta con su cálida prosa, rica en metáforas y un poco retórica a veces: «[...] cierro los ojos frente a todas las guerras del mundo y me retiro, silencioso, al reino de la música, como si fuera el reino de la fe, donde todas nuestras dudas y todos nuestros dolores se ahogan en medio de un mar de sonidos y donde nos olvidamos del vocerío de los hombres que nos da vértigo debido al parloteo de las diferentes lenguas y a la confusión de alfabetos y de monstruosos jeroglíficos; mas, con un dulce toque, la música libra, como por encanto, de toda angustia a nuestro corazón. ¿Y cómo? ¿Encuentran, quizás, nuestras preguntas una respuesta aquí? ¿Acaso se nos revelan misterios? No; en lugar de respuestas, de revelaciones, se nos muestran bellas y aéreas formas de nubes, cuya visión nos calma sin saber cómo; [...] y nuestro espíritu se cura mediante la contemplación de maravillas que son aún más incomprensibles y sublimes. En ese instante, el hombre querría exclamar: "¡Esto es lo que pretendía! ¡Al fin lo he descubierto! ¡Ahora me siento sereno y lleno de alegría!"» [9]. En páginas como éstas —tan frecuentes dentro de su obra—, que revelan una vena casi mística, Wackenroder no deja nunca de poner el acento sobre ese elemento indefinible, inasible, propio de la música. Cuanto no puede expresarse mediante el lenguaje común encuentra su expresión directa a través del lenguaje de los sonidos: lenguaje absolutamente aconceptual; ahí radica su privilegio. El lenguaje de los sonidos se halla totalmente liberado de cualquier contacto con la materia. La técnica asume dentro de él un papel tan sólo secundario, material; lo que más cuenta es el contenido inefable, el alma, el sentimiento. Una sinfonía sería un juego libre de ideas puras que se intentaría en vano precisar con la ayuda del lenguaje de las palabras; pretender tal cosa significaba romper el encantamiento, destruir lo más sagrado e inviolable de cuanto aquélla encierra: eso que solamente el corazón tiene derecho a captar.

La música es el sentimiento en sí, y, en consecuencia, nada se puede *decir* acerca de la esencia de la música; a lo más que podrá llegarse será a reflexionar sobre el sentimiento; sin embargo, con la reflexión no se podrá captar jamás el sentimiento, es decir, la música. La obra musical es intraducible en palabras por ser inefable; como dice Wackenroder, el lenguaje nos puede describir todos los cambios sufridos por un río a lo largo de su trayectoria; ahora

bien, la música nos da el río mismo; en realidad, el río puede actuar aquí como símbolo del espíritu humano.

Tales conceptos, que hacen su aparición por primera vez en la historia de la estética musical, están destinados a repetirse en innumerables ocasiones, con muy pocas variantes, durante todo el Romanticismo e incluso después. Si se desea ver una continuidad histórica en el pensamiento de Wackenroder, resulta evidente que éste no guarda relación con las concepciones hedonistas de la música —tan frecuentes durante el siglo XVIII— combatidas por él de forma explícita, sino más bien con el filón que podríamos denominar pitagórico y que, en el siglo XVIII, desemboca en Rameau. Por un lado, Wackenroder rechaza cualquier tentativa de estudio científico de la música en lo que a estudio analítico se refiere, por considerarlo incapaz de adaptar la esencia de dicho arte. En su opinión, quien efectúa semejante clase de investigaciones, «en lugar de saludar a la belleza como a un amigo [...], la trata como a un malvado enemigo, al que intenta hacer frente en la emboscada más peligrosa, con el fin de vanagloriarse más tarde de las propias fuerzas» [10]. Sin embargo, por otro lado, a pesar de estas afirmaciones, nadie como Wackenroder siente la fascinación que ejerce el elemento matemático de la música, el cual viene a ser como una zona envuelta por una sombra de misterio; un elemento casi desconocido para él, si bien, justamente por esto, adquiere un carácter poco menos que sagrado. A veces incluso él llega a definir la música como *sistema* que encierra una inexplicable y misteriosa simpatía entre las proporciones matemáticas de los sonidos y las fibras del corazón humano: «ningún otro arte podría fundir de forma tan misteriosa cualidades como la íntima profundidad [del espíritu], la energía física y la oscura fantasía» [11].

La música —como queda dicho— posee un carácter sagrado que deriva exactamente del elemento matemático que la rige desde su interior. No obstante, este elemento no debe analizarse ulteriormente, al objeto de no pisar aquellos recintos sagrados e inviolables, más allá de los cuales reina el misterio. Debemos limitarnos a «adorar el carácter sagrado, profundamente arraigado e inmutable, más propio de este arte que de ningún otro, así como el hecho de que en sus obras se revele la férrea ley oracular del sistema [consistente] en el esplendor primigenio del acorde perfecto, al que no pueden destruir o disminuir ni siquiera las manos más viles [...]». Todas las emociones que la música expresa son «gobernadas y dirigidas por un árido sistema científico de números, como si se tratara de poderosas fórmulas mágicas de un viejo y terrible hechicero» [12].

La armonía —que, para Rameau, representaba el fundamento de la racionalidad y, consiguientemente, de la música— desempeña todavía un papel dominante en la concepción musical de Wackenroder, aun cuando se haya transformado en un elemento irracional, mágico y religioso. Habiendo per-

dido fuerza el acuerdo y el equilibrio que había entre la razón y el sentimiento, el elemento matemático, eterno e inmutable sobre el que se fundaban la música y la armonía cobra un aspecto mágico e irracional. El acorde perfecto dejará ya de ser la expresión de la armonía divina del mundo, del acuerdo entre sensibilidad e intelecto, para pasar a ser una fórmula de poder mágico y una expresión de misterio y de inefabilidad.

En esta esfera de mágica pureza se comprende que fuera la música religiosa la que ejerciera la fascinación más grande sobre el joven Wackenroder, por ser en ella donde se realizaba plenamente el carácter íntimamente irracional y sagrado de la música. Mas —obsérvese bien— esto no se debe al hecho de que en la música religiosa se halle presente el elemento vocal y, por tanto, conceptual (dentro de la música de su época, sus preferencias las reserva para las «divinas y grandes piezas sinfónicas», por ser éstas las que realizan la aconceptualidad absoluta), sino a que dicha música nos hace retroceder hasta el Medievo, etapa histórica aún incierta, imprecisa, lo cual la hacía más fascinante para los románticos. Es durante el período romántico cuando comienza a descubrirse la música del pasado, gracias al desarrollo que adquieren los estudios filológicos, condición imprescindible para poder descifrar y transcribir a notación moderna los textos anteriores al siglo XVII. Palestrina fue redescubierto por los románticos, quienes le rindieron verdadero culto. Wackenroder se situó entre los primeros que sintieron esta enorme atracción hacia la polifonía sacra del Renacimiento, hacia los grandes compositores flamencos, a los que los primeros románticos idealizaron y consideraron como ejemplo de religiosidad pura a la que debería tender el arte.

Pero las simpatías de Wackenroder aumentan a medida que él se aproxima a la Edad Media y al antiguo canto gregoriano: la música que habla al hombre, del modo más directo, «de las cosas del cielo». Su preferencia por el canto gregoriano se explica únicamente si se piensa en el carácter indefinido y fluctuante de esa música, la más alejada —al menos desde el punto de vista del proceso idealizador propio del Romanticismo— de todo vestigio mundano y de cualquier concesión a lo placentero.

Nos encontramos ya en este instante lejos del Iluminismo: el pensamiento de Wackenroder, pese a su ingenuidad y a su cándido entusiasmo, ha trastornado, quizás, inconscientemente, la concepción iluminista y racionalista de la música. Su obra, aun careciendo por completo de un plan sistemático de conocimientos filosóficos y de referencias culturales precisas, representa una fase fundamental del pensamiento romántico. Otros pensadores sabrán hacer buen uso de estos conceptos al situarlos, de ahora en adelante, en un horizonte filosófico más autorizado, aun cuando no les aporten modificaciones sustanciales.

3. Schelling: la música como ritmo

Todos los filósofos románticos asignan a la música una posición especial y, aun cuando no siempre la pongan en la cima jerárquica, no por ello dejan de atribuirle privilegios singulares. Es menester añadir además que las jerarquías de las artes, los «sistemas de las bellas artes» dentro de la filosofía romántica, poseen un significado muy distinto del que tuvieron en el siglo XVIII. En esta centuria, se trataba, como mucho, de simples escalas valorativas en las que cada arte ocupaba, de forma estable, su peldaño, en función de los méritos que se le reconocían con relación al fin que se consideraba que debería realizar el arte en general. Por el contrario, en el Romanticismo, las diversas artes se sitúan a menudo en relación dialéctica las unas con respecto a las otras, con lo que se crean tensiones internas, correspondencias secretas y oposiciones entre ellas que, antes o después, habrán de resolverse. Ya no será tan fácil establecer qué arte sea superior a los demás, pues la posición que asuma dentro del sistema no se ajustará a tal fin. Cada sistema será objeto de un atento examen para poder comprender el significado de la jerarquización a que ha sido sometido. Por los motivos aducidos, es de notable interés la estética de Schelling, debido a la posición peculiar que asigna a la música dentro de su complejo —y un tanto complicado— sistema artístico [13].

Para Schelling, el arte es representación de lo infinito en lo finito, de lo universal en lo particular; objetivación del Absoluto en el fenómeno. Las artes pueden entonces distinguirse las unas de las otras según el grado de lo particular en que se objetiva lo infinito en cada una, es decir, según el grado de lo finito en que se encarna lo infinito. Conforme a esto, se tienen dos clases de artes o dos diferentes grupos: uno *real* y otro *ideal,* según se manifieste en las artes el aspecto real, objetivo y físico o, en lugar de éste, el aspecto ideal, subjetivo y espiritual; de un lado, tendremos las artes figurativas y, de otro, las artes de la palabra.

Entre las artes figurativas, aquellas que patentizan «el aspecto real del mundo del arte» [14], encontramos la música, la cual constituye una tríada junto con la pintura y la plástica*. Aun percatándose el propio Schelling del carácter insólito que ofrece esta correlación, nada acorde con la tradición [15], se deja arrastrar por el espíritu del sistema hasta esta personal metodología que aplica a las artes y que refleja el esquema general de su filosofía. La música se incluye entre las artes figurativas por hallarse vinculada, como arte real que

* Schelling entiende por plástica, sustancialmente, el arte de la escultura, describiendo la arquitectura como parte de este arte plástico. [Véase F. W. J. Schelling, *Filosofía del Arte,* Buenos Aires, Nova (s. a.), o *Lecciones sobre filosofía del arte,* México, Fondo de Cultura Económica, 1948.] *(N. del R.)*

es, a la materialidad física del sonido. El término figurativo no se entiende aquí en el sentido de representar objetos, sino en el de referencia a la materia, a cuanto es imaginable y puede inventarse.

Así, pues, parece como si la música se colocase de nuevo en el peldaño más bajo; de hecho, es el arte más físico entre las artes físicas, aquella que está en contacto más directo con la materia inorgánica privada de forma: el sonido, motivo por el que, a su vez, nos pone en contacto con la naturaleza en su aspecto más primordial e inmediato. Ahora bien, bajo un examen más atento, la concepción schellingiana se revela más ambigua y compleja. Schelling distingue dentro de la música tres elementos: ritmo, modulación y armonía-melodía, que repiten en el interior de la música la división de su sistema íntegro; el ritmo representa el elemento real, la modulación el ideal y la melodía, junto con la armonía, la síntesis o unidad de los dos primeros elementos. Mas es el ritmo el elemento de mayor importancia entre todos, hasta tal punto que se puede decir que el «ritmo es la música dentro de la música» [16]; en efecto, «la forma necesaria de la música es la sucesión. Por esto, el tiempo es la forma general de la figuración * de lo infinito en lo finito, pero en cuanto forma abstracta de la realidad. El principio del tiempo en el sujeto es la autoconciencia, la cual no es otra cosa que la imagen de la unidad de las conciencias en la multiplicidad, en lo ideal» [17]. Estas afirmaciones sacan a la luz rasgos de la música que parecen hallarse en total contraposición con otros descritos más atrás. La música como puro ritmo capta, ciertamente, el universo en su aspecto más elemental, pero también lo capta en cuanto lisa y llana forma, por lo cual si, de una parte, la música es el arte que más se aproxima a la materia, de otra, puede juzgarse como el arte más abstracto y espiritual, ya que reproduce el movimiento puro, el ritmo cósmico, el devenir de las cosas, la unidad de la multiplicidad: «La música es, por este motivo, el arte más lejano de la corporeidad, puesto que nos depara, simplemente, el movimiento puro, prescindiendo de los objetos, y se transporta con el auxilio de alas invisibles, casi espirituales» [18]. La música se sitúa así en un equilibrio entre la sensibilidad y la espiritualidad, entre la materia en estado bruto aún y la forma en estado neto **.

* Entiéndase figuración en el sentido de objetivación, de concreción de lo infinito en lo finito. *(N. del R.)*

** Las ideas estéticas de Schelling influirían decisivamente en Richard Wagner, lo que merece reseñarse ahora por ocuparse Fubini de este artista más adelante, dentro del siguiente capítulo. Muy a menudo, reconoció Wagner su deuda con el filósofo de Würtemberg, sobre todo en lo referente al rescate de los mitos y dioses de la Antigüedad pagana; Schelling llegó a impartir lecciones sobre Mitología en la Universidad de Berlín, publicando en 1842 su *Filosofía de la Mitología,* obra con la que recupera el alcance de los mitos antiguos y de la imaginación humana. Wagner no sólo coincide con Schelling en la gran estima que ambos sentían por la mitología, a la que consideraban

El concepto de temporalidad es nuclear porque, a través de él, Schelling puede establecer ese nexo que le permite reconducir la música hasta la trama de la conciencia; en realidad, el ritmo, que simboliza la esencia misma de la música, es la unidad en la multiplicidad, así como la conciencia es el punto de encuentro de la multiplicidad de nuestros estados anímicos. Este tema está destinado a gozar de gran fortuna dentro de la estética musical; Hegel será quien desarrolle ampliamente lo que en Schelling es tan sólo un destello inicial, aunque feliz y acertado.

Seguir profundizando en la estética musical de Schelling nos llevaría a extender en demasía este discurso, dadas las estrechas conexiones que presenta aquélla con toda su filosofía. Lo que aquí primaba era que quedase constancia, ante todo, del carácter dialéctico que reviste su sistema de las artes —sistema que permite colocar la música bajo una luz completamente nueva con respecto a la tradición—, así como también del acento que adquiere la dimensión temporal de la música como aspecto constitutivo de ésta. La música, o «forma de arte en la cual la unidad real como tal se vuelve potencia y símbolo» [19], es el ritmo mismo del universo, que deviene perceptible gracias, precisamente, a la solidaridad que mantienen la música y el espíritu humano. Por algo Schelling se remite a Pitágoras y a Leibniz: efectivamente, la música puede concebirse como una autonumeración * o, en otros términos, como conciencia de la sucesión o de la temporalidad. La música, por tanto, se concibe, en esta compleja doctrina, como revelación del Absoluto en el momento de su génesis y como arte doblemente privilegiado a causa de la relación originaria que establece, por un lado, con las estructuras elementales, aunque esenciales, del universo y, por otro, con las de nuestra propia conciencia [20].

como la fuente más fecunda del arte, sino también en el ideal romántico de una obra de arte de la totalidad, en el aspecto común por el drama griego y en la convicción de que una auténtica cultura ha de tener sus fundamentos en la religión, el arte y la raza. Así, pues, la teoría wagneriana en torno a una obra de arte capaz de abarcar el conjunto de las artes no hizo otra cosa que aferrarse a un ideal que ya había sido compartido por Schelling y los demás románticos de su tiempo; dicha teoría no es, por tanto, tan original y personal como, en un principio, pudiera pensarse. Wagner tomó de Schelling la necesidad de recuperar el antiguo drama musical helénico. Para Schelling, primeramente, y para Wagner, después, el arte podría revitalizarse solamente a partir de un contacto abundante con sus propias raíces, con lo clásico y perdurable. En este sentido, cabe incluso añadir que la influencia del «angélico» Schelling —vía Wagner— parece evidenciarse también sobre el «diabólico» Nietzsche. [Cfr. A. Castaño Piñán, «Estudio preliminar», en Schelling, *La relación de las artes figurativas con la naturaleza,* Madrid, Aguilar (s. a.) (Bibl. de Iniciación Filosófica, 13), o *La relación con la naturaleza,* Madrid, Sarpe, 1985 (Los Grandes Pensadores, 68).] *(N. del R.)*

* Recuérdese la definición leibniciana, citada ya más veces: *exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi. (N. del R.)*

4. Hegel: el sentimiento invisible

Durante el Romanticismo, la concepción más difundida de la música como expresión de sentimientos o como forma privilegiada de expresión de éstos —que Wackenroder había intuido lúcidamente, si bien de un modo aún *poético*— halla en Hegel su consagración filosófica oficial: la sistematización conceptual más acabada.

Dentro del rígido edificio de la filosofía hegeliana, también la música ocupa un lugar definido. En la *Estética,* publicada póstumamente en 1835, Hegel establece tres etapas fundamentales en el desarrollo del arte; a saber: simbólica, clásica y romántica, con las que corresponden otras tantas determinaciones necesarias. Todo el arte, como primera etapa del Espíritu Absoluto que se encamina hacia su realización última, tiene como finalidad la expresión de la Idea, mas en forma de intuición sensible. Por consiguiente, al arte le es menester un material externo en el que pueda objetivar su contenido espiritual.

La arquitectura, que representa el arte simbólico, es el arte en su fase inicial. En ella el arte, «al no encontrar, en su origen, con el fin de representar el elemento espiritual que encierra, ni los materiales adecuados ni la forma más idónea, debe limitarse a tentativas que le permitan alcanzar una armonía efectiva entre los dos extremos y contentarse con un tipo de representación en la que ambos permanecen recíprocamente extraños. Los materiales de este primer arte son suministrados por la materia propiamente dicha: aquella que no está animada por el espíritu sino que es pesante y se halla forjada solamente conforme a las leyes de la gravedad» [21].

El arte clásico, el verdadero y auténtico, se manifiesta en la escultura: «El principio básico que guía sus representaciones es la individualidad espiritual que constituye el ideal clásico. Dicha individualidad lo configura de tal manera que el elemento interior o espiritual se hace presente y visible a través de la apariencia corporal inmanente al espíritu [...]» [22].

La tercera forma de arte, la romántica, que ya no simboliza el Absoluto mediante una forma exterior, puesto que su forma es «la subjetividad, el alma, el sentimiento en su infinitud y en su particularidad finita» [23], se concreta en tres tipos de arte que guardan una relación dialéctica entre sí: pintura, música y poesía.

La pintura patentiza también el espíritu por medio de la apariencia visible, «si bien la verdadera esencia de este arte estriba en la subjetividad particular, en el alma separada de su existencia corporal para replegarse sobre sí misma, en la pasión y el sentimiento en sus aspectos más íntimos [...]» [24].

Aunque situada en la misma esfera que la pintura —o sea, como arte romántico—, la música, no obstante, «se enfrenta a la pintura. Su elemento ca-

racterístico es la interioridad en sí, el sentimiento invisible o sin forma, que no puede manifestarse en una realidad externa, sino únicamente a través de un fenómeno exterior que desaparece rápidamente, que se autodestruye. De aquí que el alma, el espíritu en su unidad inmediata, en su subjetividad, el corazón humano, la pura impresión, constituya la esencia misma de este arte» [25].

En el vértice de la jerarquía hegeliana está la poesía, «el verdadero arte del espíritu: aquel que hace manifestación del espíritu en tanto que espíritu. Ciertamente, todo cuanto la conciencia concibe y elabora con el pensamiento en el mundo interior del alma solamente la palabra puede acogerlo, expresarlo y representarlo. Ahora bien, lo que [la poesía] gana desde el punto de vista de las ideas lo pierde por el lado sensible. En efecto, ni se dirige a los sentidos como las artes plásticas, ni al puro sentimiento como la música [...]» [26].

El medio físico con que se expresa la poesía —el sonido, la palabra— «no conserva el valor de objeto sensible en el que la idea puede hallar la forma más conveniente [...]. El sonido no conserva ya, como en el caso de la música, un valor de por sí que el arte deba forjarse como objetivo y en el que se agote. Aquí, el sonido debe ser penetrado por la idea y debe estar lleno de un determinado pensamiento expresado por él, debiendo aparecer [el sonido] como simple signo de contenido» [27].

La poesía ocupa, pues, en el sistema hegeliano, el vértice de las artes, como si se tratara del arte más universal, dejando, justamente por este motivo, de ser arte en cierto sentido; representa el primer síntoma de la muerte del arte, un punto de transición en el que el arte comienza a disolverse para ceder paso a la religión y a la filosofía. El carácter de mayor espiritualidad que se le asigna a la poesía si se la compara con las demás artes constituye a la vez su mérito y su defecto, por cuanto que llega a la negación del sonido como elemento sensible. Se puede entonces concluir que la música, sin abandonar el ámbito del arte verdadero y genuino, consigue expresar, más que ningún otro arte, la interioridad, bajo la forma propia del sentimiento subjetivo, en una forma aún sensible: el sonido. Partiendo de la arquitectura en dirección a la música, se alcanza progresivamente una mayor fuerza expresiva, una mayor capacidad de abstracción y un dominio sobre la esfera sensible que va en aumento, hasta que se llega a subjetivar por completo la materia en la música y a negarla, más tarde, en la poesía.

La jerarquización de las artes adopta en Hegel un significado muy diferente del que adoptó la que estuvo en boga en el seno de la cultura estética del Iluminismo. En esta otra jerarquización, cada una de las artes, con independencia de las demás, debía disponer de un puesto por sí misma, que se le asignaba según las funciones que cada arte desempeñaba. Cada arte, pues,

subsistía al lado de las restantes en una relación de indiferencia recíproca. La jerarquización hegeliana, y en general la romántica, posee otro valor: las artes viven en una continua relación de tensión entre ellas y todas convergen hacia un mismo punto, generalmente representado por la música, que deviene el ideal al que aspira todo arte. Además, en la filosofía hegeliana, las artes se mantienen en una relación dialéctica constante: un arte excluye al otro siempre, no en un sentido histórico, sí en un plano ideal y necesario.

Dentro de la estructura general que representa la filosofía de Hegel, la concepción de la música es declaradamente romántica, aun cuando contenga todavía residuos iluministas —como, por ejemplo, la predilección por la música vocal— que tienen su fundamento más en los gustos artísticos y en la escasa competencia musical de Hegel que en una real y auténtica actitud especulativa. No obstante esto, en la obra de Hegel están presentes también los gérmenes, los destellos primigenios que serán en un futuro motivo de inspiración para estéticas muy alejadas del ámbito especulativo propio de dicho filósofo.

Se ha visto, pues, cómo la música es —según Hegel— revelación del Absoluto bajo la forma del sentimiento. La música puede expresar tanto sentimientos particulares, subjetivos, como el sentimiento en sí; posee, por tanto, una «doble interioridad». De aquí nace aquella ambigüedad, que caracteriza la estética musical hegeliana, que impele a pensar que en ésta tengan su origen, idealmente, las dos corrientes opuestas que enarbola la estética del siglo XIX: la estética del sentimiento y el formalismo. Hegel no se cansa de repetir que la música debe expresar la interioridad, «que su elemento físico es el sonido»: el medio a través del cual expresa su contenido espiritual y mediante el que puede expresar «todos los sentimientos individuales, todos los matices de la alegría, de la serenidad espiritual; el júbilo y cualquier fantasía; los impulsos anímicos; del mismo modo que puede recorrer todos los grados de la ansiedad y de la tristeza. Las angustias, las inquietudes, los dolores, las aspiraciones, la adoración, el rezo, se convierten en dominio idóneo de la expresión musical» [28].

Hasta aquí parece como si la música tuviera infinitas posibilidades expresivas y como si el sonido se adaptara dócilmente, por inercia, a los deseos del músico. Pero las cosas se complican cuando Hegel afirma que la música, el arte más expresivo, colocado casi en el vértice de la jerarquía, presenta características tales que, desde cierto punto de vista, podrían aproximarla a la arquitectura, el arte que ocupa el peldaño más bajo en la escala jerárquica confeccionada por Hegel. Ambas forjan su material conforme a las leyes de la cantidad y de la medida y no cuentan con ningún modelo dentro del mundo natural. Sin embargo, hay una diferencia básica entre las dos: «la arquitectura se sirve de la masa física pesante, de la espacialidad inerte y de las formas ex-

teriores de ésta. La música, en cambio, se sirve del sonido, ese elemento animado, lleno de vida, que se substrae a la extensión, que muestra variaciones tanto cualitativas como cuantitativas y que se precipita, en su rápida carrera, a través del tiempo. Por todo lo expuesto, las obras de un arte y de otro pertenecen a esferas del espíritu completamente distintas. Mientras que la arquitectura eleva sus colosales imágenes, que el ojo contempla en sus formas simbólicas y en su eterna inmovilidad, el mundo rápido y fugitivo de los sonidos penetra inmediatamente, a través del oído, en lo más íntimo del alma [...]»[29]. La diferencia —podríamos decir— consiste en el hecho de que la arquitectura es un arte espacial en tanto que la música es un arte temporal, y en que la espacialidad es el elemento más heterogéneo que existe para el alma humana, para la subjetividad, que es esencialmente pura temporalidad. Hay, pues, una afinidad especial entre el sonido y la interioridad del alma como fenómeno originario, innato a la naturaleza misma del sonido; de ahí deriva el privilegio que la música ostenta en detrimento de las demás artes: «el poder inherente a la música es algo de lo más elemental; diríamos que reside en el elemento del sonido en sí, en aquel en el que dicho arte se mueve» [30]. La música sería, por tanto, el único arte en el que no se produciría ninguna separación entre «los materiales exteriores y la idea, como sucede, por el contrario, en la poesía, en la que la representación se muestra independiente de los sonidos [integrantes] de la palabra» [31]. Podríamos decir, quizás sin miedo a forzar el texto, que en la música se da una identidad entre la forma (los sonidos en su temporalidad) y el contenido (el espíritu como sentimiento). Tiende a desaparecer, en la música, la distinción entre sujeto y objeto en el flujo de la conciencia: «El yo está en el tiempo y el tiempo es el ser del sujeto. Pero, puesto que el tiempo, y no el espacio, es el elemento esencial en el que el sonido adquiere existencia y valor musical, y puesto que el tiempo del sonido es también el tiempo del sujeto, el sonido penetra en el yo, se aferra a su existencia sencilla, lo pone en movimiento y lo arrastra a ritmo cadencioso [...]» [32]. En cualquier caso, el tiempo de la música no es un flujo indeterminado; la música tiene, esencialmente, el cometido de ordenar el tiempo, de «determinarlo, de imponerle una medida y de ordenar esa sucesión según las leyes de dicha medida» [33]. Tampoco el yo es una continuidad indeterminada, «la duración sin fijación; el yo no cuenta con una identidad real y verdadera mientras no recoja los momentos dispersos de su existencia y opere un retorno sobre sí mismo» [34]. Este retorno sobre sí mismo, este reconocimiento de la identidad profunda, puede efectuarlo el yo gracias a la temporalidad de la música, la cual ejerce una función unificadora, reguladora, catártica, con respecto al tumulto desordenado que presenta nuestra vida sentimental. Temporalidad, por consiguiente, toda interior, sin que tenga nada que ver con la regularidad de los fenómenos que ofrece la naturaleza y que la música no toma como ob-

jeto de imitación. El yo se encuentra nuevamente a sí mismo y se reconoce en la música, en la esencia sencilla y profunda de ésta, al liberarse «de la mutabilidad y el movimiento propios de existencias simplemente exteriores» [35].

Después de estas precisiones, se puede concluir que la misión de la música no consiste tanto en expresar las emociones, los sentimientos individuales, como, más bien, en revelar al alma su identidad, «el puro sentimiento de sí misma» [36], gracias a la afinidad de su estructura con la estructura peculiar del alma. La música «debe elevar al alma [...] por encima de sí misma, debe hacerla oscilar por encima del sujeto [al que pertenece] y crear una atmósfera donde, libre de todo afán, pueda refugiarse sin obstáculos en el puro sentimiento de sí misma [...]. No se trata ya del desarrollo de un sentimiento particular: el amor, el deseo, la alegría [...]; es la interioridad del alma dominándolo todo, serenándose tanto en su dolor como en su alegría y regocijándose de sí misma» [37].

Estos análisis acerca de la temporalidad de la música constituyen sobremanera la parte más interesante del texto hegeliano, principalmente por las posibilidades de desarrollo futuro que conllevan. Algunos de los temas que en dicho texto se tratan —con las modificaciones oportunas, por supuesto, abordadas desde un horizonte filosófico en transformación— llegarán a ser los que definan la futura estética formalista. El lado constructivo, arquitectónico, del edificio musical, su afinidad con la estructura más genuina del ser —lo que incapacita a la música para expresar los sentimientos individuales y particulares y la capacita, por el contrario, para simbolizar la mera interioridad en cuanto tal, abstraída de sus contenidos—, estos y otros conceptos se hallan presentes también, de algún modo, en la estética hegeliana, incluso en contradicción con la tesis preponderante, según la cual la música es expresión de sentimientos. A pesar de todo, semejantes conceptos, considerados en el ámbito del idealismo romántico, confirman y refuerzan la concepción de la música como expresión privilegiada con respecto a otras expresiones artísticas: revelación del Absoluto bajo la forma del sentimiento.

Esta ventana abierta a una concepción formalista de la música se concretará bien pronto en una posibilidad efectiva, en una alternativa fundamental, en aquella que vendrá a ser una de las salidas más naturales adoptadas por el pensamiento alemán. El gran antagonista de Hegel, Schopenhauer, dará aún otro paso en esta dirección, al desarrollar orgánicamente algunos puntos luminosos que ya se contenían en la estética hegeliana*.

* Como eds. íntegras en lengua castellana de la *Estética* de Hegel, cfr. *Estética,* Madrid, Daniel Jorro, 1908, 2 vols. (Bibl. Científico-filosófica), y *Estética,* Buenos Aires, Siglo XX, 1983, 8 vols. Como eds. fragmentarias, cfr. *De lo bello y sus formas,* Madrid, Espasa-Calpe, 1969[4] (Austral, 594); *Sistema de las artes,* Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947 (Austral, 726); *Introducción a la estéti-*

5. *Schopenhauer: la música como imagen directa del mundo*

Si Hegel simplemente manifiesta por la música un interés marginal y le dedica una parte de su estética, quizás porque todo había de encontrar un sitio dentro de su dialéctica y omnicomprensiva filosofía, Schopenhauer le asigna un puesto central dentro de la suya, de la que es vértice y colofón. Por este motivo, la obra de Schopenhauer representa, tal vez, la más acabada sistematización filosófica de la música conforme a los ideales románticos, en el conjunto de una civilización que tiende a otorgar a la música cometidos cada vez más elevados y esenciales, hasta hacer de ella un símbolo de las aspiraciones más sublimes del ser humano.

Para Schopenhuaer, el arte tiene reservada la misión de llegar a conocer la idea —es decir, la objetivación más directa de la voluntad, del principio—: el infinito nouménico que está en el fundamento del mundo. El conocimiento normal no puede arribar a la idea, dado que se halla continuamente sometido a la voluntad; únicamente el genio puede conocer intuitivamente la idea, al elevarse por encima de la humanidad, substraerse de la cadena causal y conseguir la satisfacción total mediante la contemplación estética. Según una cierta jerarquía, todas las artes, más o menos, representan una objetivación de la voluntad desde sus grados más bajos hasta los más altos. La arquitectura —afirma Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación* *— representa «el grado más bajo en que es visible la voluntad y en el que ésta se muestra como oscuro, inconsistente y mecánico impulso de la masa». A través de la escultura, la pintura, la poesía y, por último, la tragedia se alcanzan los grados más altos en que se objetiva la voluntad. Mas hay un arte que queda excluido de esta jerarquía, dentro de la cual todas las artes tienden hacia un mismo fin; es justamente la música, que «se destaca de todas las demás» debido a la posición de privilegio absoluto que mantiene. La música no se limita a representar «las ideas o los grados de objetivación de la voluntad, sino, de modo inmediato, la voluntad misma» [38]. Si todas las artes objetivan la voluntad de modo *mediato,* «la música es objetivación e imagen de la voluntad entera, tan directamente como lo es el mundo o, antes bien, como lo son las ideas, cuyo fenómeno multiplicado constituye el mundo de los objetos individuales. La música no es, ni mucho menos, como las restantes artes, imagen de las ideas, sino imagen de la voluntad misma, cuyas ideas son también ob-

ca, Barcelona, Península, 1971 (Eds. de Bolsillo, 156), y Barcelona, Nexos, 1985 (Nexos, 5). *(N. del R.)*

* Hay dos eds. recientes en lengua castellana, una íntegra y otra fragmentaria: *El mundo como voluntad y representación,* Barcelona, Orbis, 1985, 2 vols. (Historia del Pensamiento, 70-71), y *La estética del pesimismo. El mundo como voluntad y representación. Antología,* Barcelona, Eds. Liberales-Labor (s. a.). *(N. del R.)*

jetividades. Por ello, el efecto de la música es mucho más poderoso e insinuante que el de las demás artes, ya que éstas apenas nos dan el reflejo, mientras que aquélla expresa la esencia» [39]. En la concepción schopenhaueriana hay, por tanto, un salto no sólo cualitativo sino también cuantitativo, que separa la música de todas las otras artes. La música se sitúa fuera de la jerarquía, encima de la pirámide; se la considera como lenguaje absoluto, como límite insuperable, al que únicamente puede acceder el genio artístico. ¿Cómo podrá entonces *hablarse* de la música si, dada su posición privilegiada con respecto a las restantes artes, se halla, con más razón que cualquier otra, en mayor medida alejada de los conceptos que no alcanzan sino al mundo fenoménico, del que la música es independiente del todo? Se podrá hablar de ella mediante *metáforas,* por cuanto que existe un paralelismo entre la música y las ideas —objetivaciones unas y otras de la voluntad—, «de las cuales es fenómeno múltiple e imperfecto el mundo visible» [40]. La música es algo así como un duplicado del mundo fenoménico; se pueden «considerar el mundo fenoménico (o naturaleza) y la música como dos expresiones diferentes de la misma cosa» [41]. Dadas estas premisas, se debe concluir, lógicamente, que, «de poder ofrecerse una explicación de la música totalmente rigurosa y exhaustiva, con la que pudiera profundizarse en los detalles —o sea reproducirse extensamente, mediante conceptos, lo que ella expresa—, la música sería, sin más, reproducción y explicación suficientes del mundo mediante conceptos, o bien equivaldría al propio mundo en todo y sería, entonces, la verdadera filosofía» [42].

Dentro de este contexto especulativo en el que se ha afirmado la identidad o, mejor aún, la superioridad de la música con respecto a la filosofía y, por consiguiente, su absoluta universalidad (la música es a la universalidad de los conceptos lo que los conceptos son a las cosas particulares), se origina el problema fundamental de la estética musical de Schopenhauer: la relación que se establece entre la música y los sentimientos o —en otras palabras— lo que puede significar la aseveración *la música es expresiva.*

Ya se ha dicho que se puede hablar de la música solamente por analogía, por cuanto que la música es, de por sí, un lenguaje absoluto, intraducible e inefable; de este modo procede Schopenhauer al tratar de ella. Muchas de las ingeniosas *analogías* propuestas por Schopenhauer podrían hacernos sonreír; mas no debe buscarse en ellas ningún significado musical, puesto que, a menudo, desde este punto de vista, no serían más que burdos errores; evidentemente, tenían preeminencia las razones especulativas de la construcción filosófica sobre las razones musicales, aun cuando el filósofo no fuera, ni mucho menos, un profano con respecto a nociones elementales de carácter musical. De esta manera, Schopenhauer se permite afirmar —por ejemplo— que, en la armonía, el bajo representa «los grados ínfimos de la objetivación

de la voluntad» y, en consecuencia, «la naturaleza inorgánica, la masa del planeta» [43]. Las voces superiores de la armonía, que se hallan necesariamente ligadas al bajo, representan «un hecho análogo a aquel por el cual todos los cuerpos y organismos de la naturaleza deben considerarse como desarrollados gradualmente a partir de la masa del planeta; ésta es el sostén de aquéllos, así como su origen, siendo una relación similar la que establecen los sonidos agudos con el bajo fundamental» [44].

Continuando con estas analogías, extravagantes en su mayoría y, a veces, también triviales, el bajo fundamental —por ejemplo— debería moverse exclusivamente a base de intervalos muy pequeños, por no poseer, dada la analogía que presenta con la materia bruta e inorgánica, ni agilidad ni rapidez; de aquí que la melodía deba confiarse únicamente a la voz más aguda de todas. La modulación de un tono a otro «se parece a la muerte, ya que ésta es el fin del individuo». Los modos mayor y menor representan: el uno, satisfacción; el otro, insatisfacción. Las variadas melodías se corresponden con la inagotable riqueza que posee la variedad de los individuos, siendo la lógica musical, por la que se rige, desde el principio hasta el fin, el desarrollo de una melodía como la historia de la voluntad misma, «que se manifiesta en lo real con la serie consiguiente de sus actos; pero [la lógica musical] nos dice algo más: narra la historia más secreta de la voluntad, describe de ésta cada emoción, cada tendencia, cada movimiento, todo aquello que la razón comprende bajo el amplio y negativo concepto de sentimiento y que no puede acoger de forma mejor en las propias abstracciones» [45].

Podría resultar inútil proseguir aquí recordando otras analogías que, en abundancia, nos brinda Schopenhauer entre la música y el mundo, puesto que éstas no contienen, por sí mismas, interés alguno desde un punto de vista estrictamente musical; sin embargo, nos sirven en orden a revelarnos la clase de relación que instauró Schopenhauer entre la música y los sentimientos. Ante todo, parece claro que el dominio de la música sea el del sentimiento, pues la música simboliza la vida más íntima, más secreta, más verdadera de la voluntad; en tal sentido, sentimiento se contrapondría, por tanto, a concepto. En efecto, «el compositor revela la esencia íntima del mundo mediante un lenguaje que su razón no entiende» [46], esto es, con el lenguaje más universal, el de los sentimientos, que sólo el *genio* conoce. La música puede captar, *expresar,* todas las manifestaciones de la voluntad, todas las aspiraciones de ésta, satisfacciones, excitaciones, etc. Asimismo, la música puede expresar todos los sentimientos del hombre con todos sus matices o, mejor aún, más que expresar, la música puede equipararse a los sentimientos, por no ser ella entonces un fenómeno sino la idea misma. La música nos dará, entonces, la esencia, el *en sí,* no el fenómeno; nos dará, en fin, «la universalidad de forma simple, sin la materia» [47]. Por esto, la música no representará

sentimientos determinados como son los de alegría, dolor, deleite, serenidad, sino «la alegría, la turbación, el dolor, el terror, el júbilo, el deleite y la serenidad en sí mismos; podría decirse [que los representa] *in abstracto,* dándonos lo que es esencial de aquéllos sin nada accesorio y, por consiguiente, sin los motivos [que los provocaran]» [48]. Mas todo esto no significa que la música sólo pueda expresar sentimientos indeterminados; no se trata aquí de precisar una mayor o menor determinación. La música, incluso en su máxima universalidad, adquiere la máxima determinación, por cuanto que es el *en sí* del sentimiento, lo que se nos revela gracias a lo más esencial que hay en ella; en otras palabras: la música es la forma pura del sentimiento.

La luz que estos conceptos arrojan permite a Schopenhauer jalonar convenientemente sus agudos análisis en torno a la relación existente entre música y palabra. La música predilecta de Schopenhauer, como la de todos los románticos, es la música instrumental: sólo ésta es pura, exenta de cualquier mezcla, limpia de conceptos que puedan enturbiar su nitidez y acercarla a otras formas de expresión que no le sean propias. La música no debe prestarse a realidades como la de plegarse ante el significado de las palabras o —en otros términos— la de volverse descriptiva: «si se quiere adaptar demasiado la música a las palabras, o ajustarla a los hechos [que éstas describen], se obliga a la música a hablar un lenguaje que no es el suyo» [49]. Al adoptar esta actitud, Schopenhauer trastorna toda la tradición, ya secular, que había afirmado, no pocas veces, desde los tiempos del nacimiento del melodrama, el predominio de la palabra sobre la música y, en consecuencia, la subordinación de esta última a la primera. Aun sosteniendo con firmeza el principio de la universalidad de la música y el carácter abstracto y formal de ésta con respecto a todo sentimiento determinado y expresado mediante conceptos, Schopenhauer no descarta la posibilidad de que se unan música y poesía; también esta unión se puede justificar desde un punto de vista metafísico. Ciertamente, es posible una relación entre una composición musical y un sentimiento u otra representación cualquiera, por el hecho de «que una y otra son expresiones muy diferentes de la misma esencia íntima del mundo» [50]. No obstante, la música debe mantener intacta su dignidad y su función; por ello, debe condenarse toda intencionalidad mimética. Si la música debe expresar «el *en sí* del mundo», una relación eventual con la palabra debe configurarse análogamente a la relación «que, en cualquier ejemplo, [la música] puede establecer con el concepto en general» [51]. En un plano práctico, todo esto significa que no puede haber una relación fija y predeterminada entre la expresión musical y la expresión poética, dado que la palabra representa, «con la determinación de la realidad, cuanto la música expresa por medio de la universalidad de la forma pura» [52]. A una determinada expresión musical pueden someterse muy bien, indistintamente, textos poéticos diver-

sos: basta con que los sentimientos expresados a través del texto en cuestión se adapten en la *forma* a la música que acompañan. No hay que olvidar que la música no expresa este o aquel sentimiento determinado, sino el sentimiento *in abstracto*.

Schopenhauer condena la música que se aviene a razones con la palabra; del mismo modo, condena la costumbre de muchos oyentes que, frente a la música instrumental pura —una sinfonía de Beethoven, por ejemplo—, intentan revestir los sentimientos —que a través de dicha música se expresan solamente *in abstracto* y sin especificación de ninguna clase— con la ayuda de la fantasía, «[hasta volverlos] de carne y hueso y llegar a ver ahí toda suerte de escenas de la vida y de la naturaleza» [53]. Este procedimiento no sólo no facilita la comprensión de la música, sino que es engañoso; «por esto, es mejor comprenderla de modo simplista y en su inmediatez» [54].

La relación tradicional que se mantuvo entre música y palabra durante los siglos XVII y XVIII se invierte ahora por completo, no siendo ya la música la que haya de subrayar el valor de cada palabra, sino la palabra la que deba, dócilmente, plegarse ante la universalidad de la música. De esta manera, resultaría más apropiado, quizás, que se creara un texto poético para una composición musical ya existente, si bien en la práctica, la mayoría de las veces, lo que se crea es la música para un texto preexistente. Sin embargo, aun cuando sea así, la situación no cambia: ante todo, el texto puede actuar como un estímulo para la inspiración del músico; además, la música nos proporciona, con respecto a los sentimientos expresados con palabras, «las últimas, las más profundas y las más íntimas revelaciones, y nos da a conocer la parte más íntima del alma [que promueve] la acción y los acontecimientos, aspectos todos estos de los que la escena ofrece tan sólo el cuerpo y la vestimenta» [55]. Mas si la música no se asimila nunca a la materia, al contenido, al drama —por ejemplo— en que ella obra, permanecerá siempre un poco extraña, por encima, más allá de la acción escénica, mostrando una «completa indiferencia» hacia ésta. La música habrá de expresar, de idéntico modo, la ira de Aquiles o un altercado en el seno de una familia burguesa, «ya que, para ella, sólo existen las pasiones, las afecciones de la voluntad y, como Dios, [la música] no ve más que los corazones» [56].

La concepción de la música que forja Schopenhauer viene a ser sin duda, por su riqueza, profundidad y competencia filosófica, una de las metas más logradas del pensamiento romántico, y no solamente esto, sino que —como ya se ha dicho— aparece claramente orientada hacia una estética formalista: el principio de la autonomía del lenguaje musical —que desarrollará Hanslick, en un sentido antirromántico, algunas décadas más tarde— se halla contenido, implícitamente, en la afirmación de que la música no guarda rela-

ción directa con los sentimientos, así como en la de que no puede ni debe suscitar sentimientos determinados en el oyente.

6. *El músico romántico frente a la música*

Todos los temas característicos de la concepción romántica de la música —decantados por nosotros en el pensamiento de los dos grandes filósofos que fueron Hegel y Schopenhauer, pero que habrían podido también descubrirse en el de muchos otros: Schelling, F. Schlegel, el Herder de la última época, Kahlert, Oersted, etc.— se convirtieron rápidamente en patrimonio común de la cultura romántica, soliéndose encontrar no sólo en los escritos de los filósofos, sino también en los de los músicos, poetas, eruditos, críticos, etc. No siempre está presente el mismo conocimiento filosófico, si bien los conceptos fundamentales, las preferencias, las orientaciones del gusto, son muy semejantes; incluso el estilo, el modo de exponer tales conceptos, aproximan de forma notable los escritos de los filósofos a los de aquellos que no lo son. Un rasgo que se observa en todos los escritos procedentes de músicos románticos es el tono literario: no debe esperarse de un músico romántico que transcriba sus pensamientos acerca de la música haciendo uso de un lenguaje técnico, justificando rigurosamente sus criterios desde un punto de vista musical, como sucedía durante el Iluminismo. El problema técnico no interesa especialmente, en el Romanticismo, ni al músico ni al filósofo. Así, pues, característica común a toda la estética musical de la primera mitad del siglo XIX es mirar la música con ojos de literato más que con ojos de músico. El hecho de que la música actúe como punto de convergencia de todas las artes, debido a su carácter exclusivamente espiritual, a la ausencia de elementos materiales y a su absoluta asemanticidad con respecto al lenguaje común, basta para que se la sitúe más allá de cualquier consideración de tipo técnico: *La música no se identifica con su técnica; ésta se presenta como un factor secundario.*

Muchos músicos románticos meditaron y escribieron sobre su arte: Beethoven, Hoffmann, Schumann, Berlioz, Weber, Liszt, Wagner, etc.; sus escritos constituyen un documento de máximo interés con vistas a trazar la línea sobre la que se perfiló la historia de la estética musical durante el Romanticismo.

Al margen de los demás, Beethoven merece un puesto señero: su obra, su vida, su destino desafortunado, se han transformado en símbolos del Romanticismo y han alimentado una vasta literatura que, a menudo, ha mitificado su figura. El ideal de la música y el músico románticos hallan en Beethoven el modelo más perfecto, habiendo sido catalogado su arte, a lo largo de muchas décadas, como cenit de la historia de la música.

Aunque Beethoven —como ya se ha dicho— ha sido un mito no sólo musical, sino también estético, cultural y político para una buena parte del siglo XIX, aquí interesa, principalmente, por sus escritos. Realmente, Beethoven dejó, gracias a sus cuadernos de conversación —es sabido que, en los últimos años, la sordera le obligaba a comunicarse con los demás por escrito— y a su rico epistolario, un precioso testimonio de su pensamiento. Beethoven, que vivió en la época de transición del Iluminismo al Romanticismo, captó, con su viva sensibilidad y su vasta cultura, los ecos de la profunda inquietud de su tiempo. Al leer su epistolario, así como los cuadernos de conversación que se han conservado, se descubre una insospechada riqueza y hondura de pensamiento, la cual, a su vez, revela la posesión de una cultura poco corriente: Beethoven leía a filósofos, poetas, historiadores, críticos; su saber era mucho más extenso que el que correspondía a un músico de una cultura normal. En una carta de 1809 a los editores Breitkoph y Härtel, en la que solicitaba el envío de una buena cantidad de libros, escribía: «No hay casi ningún tratado que pueda parecerme hoy demasiado docto. Sin presumir de poseer una auténtica erudición, me he esforzado, desde la infancia, en comprender el pensamiento de los mejores y de los más sabios de cada época. Debe avergonzarse el artista que no se sienta culpable por no llegar, al menos, hasta ahí» [57]. Con esto, Beethoven pretendía sostener un ideal de músico y de hombre antitético al concepto de músico como artesano. La música ha de comprometer al hombre en su totalidad; la condición del artista no puede ser otra que la libertad absoluta con respecto a cualquier vínculo moral y material. Son numerosas las cartas en las que Beethoven reafirma este ideal humanístico de músico, al tiempo que testimonia la exigencia de insertar la música en el tejido vivo de la cultura.

En una carta de 1801 a F. A. Hoffmeister, escribía con ironía: «En el mundo debería haber una organización única [que se ocupara] de la venta del arte; el artista, simplemente, enviaría allí sus obras [...]». Algunos años más tarde, en 1809, afirmaba en el borrador de un contrato: «Debe ser la finalidad y la aspiración de todo verdadero artista procurarse una posición que le permita, sin verse molestado por otros deberes o preocupaciones de carácter económico [...], entregarse a la composición de grandes obras que pueda ofrecer al público [...]».

Este sentimiento de intolerancia que le generaban todos aquellos condicionamientos y ataduras que los músicos del pasado habían soportado, sin haber pensado siquiera en la posibilidad de modificarlos, va unido en Beethoven a la conciencia vigorosa que se le había desarrollado acerca de la individualidad de su propia obra. En una conversación que mantiene con Louis Schlösser, en 1822 o en 1823, analiza lúcidamente todo el proceso de la creación, demostrando cómo la composición ha de ser precedida de un largo tra-

bajo, de una paciente meditación. De esta manera se explicaba: «Durante mucho tiempo, arrastro mis pensamientos conmigo antes de transcribirlos. Puedo fiarme de mi memoria y estar seguro de que, una vez encontrado un tema, no lo olvidaré a pesar de que pasen años [...]». Prosiguiendo con la exposición que hace de la lenta labor creativa, concluye: «Me preguntáis que de dónde provienen mis ideas. Yo no puedo responder con certeza: más o menos, nacen espontáneamente. Las atrapo con las manos en el aire, mientras paseo por los bosques, en el silencio de la noche o al alborear el día. [Actúo] estimulado por los sentimientos que el poeta traduce en palabras y yo en sonidos que retumban dentro de mí en forma de notas». Estos y otros abundantes fragmentos, aun sin poseer ningún valor especial desde un punto de vista estrictamente estético o filosófico, dejan testimonio, sobre todo, del sentido netamente romántico de la misión del artista y del músico, del valor de la obra propia y de la individualidad, y representan el sustrato cultural sobre el que se desarrolló la concepción romántica de la música.

Ya se ha dicho que Beethoven no tuvo nada de profano en filosofía. Se puede afirmar que sus maestros fueron Kant y Schelling. El primero lo fue por cuanto respecta a su rigor moral; resulta significativo que Beethoven transcribiera de la *Crítica de la razón práctica* en sus cuadernos: «la ley moral en nosotros y el cielo estrellado por encima de nosotros. ¡¡¡Kant!!!», así como otras citas sacadas también de las obras de Kant, que atestiguan la admiración que sintiera Beethoven por este filósofo alemán [58]. Por lo que se refiere a Schelling, Beethoven extrae de él su concepto del arte como revelación del Absoluto, como encarnación de lo infinito. Beethoven reconoce a la música la más elevada función unificadora y valor de mensaje eterno; en la música vive «una sustancia eterna, infinita, que no es del todo aprehensible» [59].

En primer lugar, mediante el ejemplo de su propia vida y, más tarde, a través de sus desordenados apuntes y de sus cartas, Beethoven describió, de manera en extremo sugestiva, la actitud del músico romántico frente a la música; por algo permaneció como punto de referencia obligado para toda la literatura musical de la primera mitad del siglo XIX, hasta que apareció en escena Wagner *.

* De los *escritos* de Beethoven se han editado en lengua castellana: *Epistolario,* a cargo de Augusto Barrado, Madrid, Ed. Poblet (s. a.); *Cuadernos íntimos,* a cargo de Eulogio Guridi, Madrid-Barcelona, Agustín Núñez, 1940; *Cartas y Pensamientos,* a cargo de Miguel S. Ferrer, Barcelona, Tartessos, 1943; *Pensamientos,* a cargo de Antonio C. Gavaldá, Barcelona, Sintes, 1957 (Literatos y Pensadores, 38). *(N. del T.)*

7. E. T. A. Hoffmann y el mito romántico de Beethoven

Beethoven es en extremo importante en el contexto de la cultura romántica, no ya por lo que representó su obra y el ejemplo que dio con su vida sino porque entró en el Romanticismo con el valor de auténtico mito y, desde las primeras décadas del siglo XIX, así se le consideró por parte de muchos escritores románticos. E. T. A. Hoffmann, gran novelista, aunque también crítico musical, compositor y director de orquesta, se halla quizás entre los primeros grandes mitificadores de Beethoven.

En realidad, no es únicamente la figura de Beethoven la que se mitifica por Hoffmann en su obra: en sus novelas, en sus cuentos y en sus ensayos críticos; muchos otros músicos —Palestrina, Bach, Mozart, Gluck, Haydn— experimentan el mismo proceso de mitificación. No obstante, Hoffmann no es más que un precursor en este sentido, pues otros muchos escritores y críticos románticos, más allá de Wagner incluso, continuarán por este camino, describiendo lo que se podría definir como una historiografía mítica de la música en la que, hegelianamente, a cada gran personaje se le sitúa en una constelación en la que cada puesto es rígidamente asignado en base a un destino histórico necesario, el cual conoce su apogeo en el seno de la cultura romántica.

En sus escritos musicales, Hoffmann esboza lo que se podría considerar como una especie de bosquejo de historia musical desde el Renacimiento hasta su tiempo, conforme a unas determinadas categorías interpretativas que le sirven de guía en orden a encuadrar personajes y hechos. De forma explícita y, a veces, implícita, el concepto de Romanticismo resulta medular para Hoffmann, valiéndose éste de él tanto para interpretar las transformaciones habidas a lo largo de la historia de la música como para trazar su propia concepción de la música. Romanticismo equivale para él a música plenamente desplegada en su esencia, consistiendo ésta en «la infinita nostalgia». Por tanto, el Romanticismo se trata para Hoffmann de una categoría metatemporal que también actúa como clave de interpretación histórica *. Es, viéndola desde esta perspectiva, como asume un peculiar relieve la relación que Hoffmann establece entre el Romanticismo y Beethoven.

Beethoven, el único músico contemporáneo de Hoffmann realmente grande —más bien grandísimo— en los años en que éste escribía, alrededor

* El término *romanticismo* encierra para Hoffmann un significado muy particular: un significado metahistórico. De hecho, dicho término no pretende designar un arduo conjunto de modos expresivos, de técnicas empleadas durante determinado período histórico. Para Hoffmann, como para muchos de sus contemporáneos, *romanticismo* es una categoría universal del arte, y romántico es todo cuanto emana de las secretas fuentes del propio yo, de la naturaleza, que llega hasta «el reino de lo infinito». *(N. del T.)*

de 1810, representa un vértice no sólo porque desde un punto de vista temporal sea el último, sino porque desde una visión hegeliana de la historia es el último eslabón de una cadena: la plena realización y concretización del Romanticismo. En consecuencia, es obvio que Romanticismo y música vivan en secreta complicidad, aunque también en una perenne tensión histórica.

La música —afirma Hoffmann— «es la más romántica de todas las artes, puesto que tiene por objeto lo infinito» [60]. Por este motivo, Beethoven es el Romanticismo mismo en su pleno despliegue, por cuanto que aquél es el músico instrumental puro, gracias al cual quedó atrás todo residuo de mundo y de mundanidad. Y si Beethoven es esto, se realiza, a través de su música, esa perfecta y absoluta superposición de las ideas que entonces se tenían acerca del Romanticismo y de la música, entre las que se produce una coincidencia histórica que jamás se había verificado antes. Para Hoffmann, todos los grandes músicos son, en alguna medida, románticos: romántico es Palestrina, de la misma manera que románticos son Bach, Haydn y Mozart y, con mayor razón, Beethoven. Así, Hoffmann clasifica sin rodeos *Don Giovanni* de Mozart entre «las composiciones ultrarrománticas». Ahora bien, profundizando en este concepto de Romanticismo es cuando surgen las dificultades y cuando se vuelve más problemática la relación de aquél con la música de Beethoven. A este respecto, no hay que olvidar que el Beethoven al que se refiere Hoffmann es el del titanismo heroico, es decir, el del denominado segundo estilo.

Al comienzo de su ensayo sobre *La música instrumental de Beethoven,* Hoffmann nos da una primera definición de música como arte romántico: «Cuando se habla de la música como de un arte autónomo, ¿no debería entenderse siempre como tal solamente la música instrumental? Efectivamente, tan sólo la música instrumental desdeña la ayuda y la intromisión de otro arte [la poesía], expresando de un modo puro y exclusivo su esencia característica. La música es la más romántica de todas las artes; es más: se podría decir que es la única verdaderamente romántica, puesto que sólo lo infinito es su objeto» [61]. Esta relación con lo infinito es siempre solamente tendencial en la música, hasta tal punto que el sentimiento al que con mayor frecuencia apela la gran música es la «palpitación de infinita nostalgia»: nostalgia de algo inalcanzable, aun cuando la música nos abra las puertas del cielo y nos deje entrever, a través de una estrecha claraboya, un mundo distinto del terrenal.

A menudo, Hoffmann insiste en sus escritos sobre el poder que tiene la música para evadirnos de las penas y de las miserias del mundo terrenal; podría decirse algo así como que este arte se halla suspendido a mitad de camino entre el sueño y la realidad y que está con un pie quieto y con otro dispuesto a dar cuanto antes un salto gracias al cual pueda librarse, de alguna

manera, del gigantesco abismo que lo separa de la otra orilla. He aquí cómo describe Hoffmann ese estado de ánimo indefinido al que la música aspira a conducirnos: «¡Qué cosa sublime no es la música, tan sublime como profundo e inescrutable es su misterio! ¿No vive acaso en el espíritu mismo del hombre? [...] ¿No lo colma de dulcísimas imágenes oníricas, arrastrándolo a una vida diferente, luminosa, ultraterrenal, donde el hombre encuentra refugio de las deprimentes penas de este mundo? [...] Sí: una fuerza divina lo invade entonces. Y quien se abandona con infantil pureza de sentimientos a las solicitudes de la fantasía aprende a hablar el lenguaje del romántico, mundo sin explorar de los espíritus, y evoca inconscientemente (como el aprendiz de brujo cuando lee en voz alta el libro mágico del maestro) hileras de ángeles y de demonios maravillosos, que se mueven alrededor del mundo como aéreos séquitos de danzantes, suscitando una palpitación de infinita nostalgia que nadie alcanza a percibir» [62]. Estas líneas tan sugestivas no pretenden otra cosa que subrayar la fuerza de la música, el poder que ésta tiene para sacarnos de la contingencia, de la dureza de la vida terrenal y de las miserias de ésta; la música se manifiesta como «una voz consoladora» que nos substrae de «las bajezas humanas». De aquí que su reino sea la fantansía y que el estado psíquico más acorde con su escucha sea aquel que se halla a mitad de camino entre el sueño y la vigilia, como lo describe Hoffmann en algunas de sus narraciones más interesantes, como son *Don Giovanni* y *El Caballero Gluck.*

Las definiciones atemporales que da Hoffmann de la música —descrita en su esencia como acentos que recuerdan los personajes de las narraciones de Wackenroder, como son Joseph Berglinger y el Santo Despojado— se ven muy enriquecidas gracias a la visión histórica que de la música tiene, de sabor casi hegeliano. Si el Romanticismo es la categoría eterna en la que se encarna la música —arte privilegiado entre las artes históricas—, no son, en cambio, eternas las modalidades en las que la música se verifica a través del tiempo. Haydn, Mozart y Beethoven representan un poco para Hoffmann lo que era para Hegel la última tríada dialéctica (arte-religión-filosofía) mediante la cual el espíritu absoluto, la idea, se revelaba completamente. En el ensayo sobre *La música instrumental de Beethoven,* Hoffmann define como sigue a los tres grandes artífices y realizadores del Romanticismo musical: «Haydn siente románticamente los afectos humanos —los afectos de la vida humana. Él es más conmensurable, más comprensible para el gran público. Mozart requiere ya, en su mayor medida, el elemento sobrehumano, maravilloso, latente en nosotros. Por su parte, la música de Beethoven mueve los resortes del terror, del estremecimiento, del dolor, y justamente por todo esto suscita aquella palpitación de infinita nostalgia que es la esencia misma del Romanticismo. Beethoven es, por tanto, un compositor genuinamente romántico». En esta ascesis dialéctica, desde Haydn hasta Beethoven pasando por Mozart,

surge, sin embargo, una duda. Si —como otra vez afirma Hoffmann— la música es encantamiento, es ensoñación, es nostalgia de lo infinito —«basta una única gota [de música] para sublimar cualquier pasión»—, si el acto de componer es un «puro ejercicio religioso» y la música toda, «en su esencia más característica e interna [...], es culto religioso» [63], ¿puede extrañarnos acaso que encontremos en el vértice de la tríada un músico tan *pasional* como Beethoven o —como se presentaba en 1810— el Beethoven de la *Quinta Sinfonía?* Parece difícil poder conciliar una concepción religioso-sublimatoria de la música con el arte de Beethoven, «que mueve los resortes del terror, del estremecimiento, del dolor». Tal vez se trate de una auténtica contradicción dentro del pensamiento de Hoffmann, contradicción que, a falta de una resolución, puede encontrar una explicación en el ámbito más amplio del pensamiento romántico y de sus antinomias.

Indudablemente, el pensamiento de Hoffmann —como quizás en parte el de todo el Romanticismo— parece oscilar entre lo terrenal, llevado a sus más extremas y dramáticas consecuencias, y lo sublime-religioso en cuanto fuga del mundo y sublimación de toda pasión en una esfera de desapego total del *hic et nunc**. Es más: resulta muy significativo que, en el citado ensayo sobre Beethoven, Hoffmann tome en consideración, haciendo agudísimas observaciones incluso desde el punto de vista musicológico, únicamente dos de sus obras: la *Quinta Sinfonía* y los dos *Tríos* del opus 70. Obras antitéticas en muchos aspectos, parece como si aludieran, casi simbólicamente, a los dos polos entre los cuales se mueve el pensamiento musical de Hoffmann. El Beethoven titánico tiene algo de duramente opresivo: «El genio potente de Beethoven oprime a las plebes musicales y éstas intentan en vano sublevarse contra aquél». El sitio inconmensurable del cual Beethoven nos abre las puertas, gracias a sus sinfonías, no es el paraíso, ni el mundo de sonidos ligeros, etéreos y evanescentes que a menudo suscitan las obras de Mozart; lo inconmensurable de Beethoven es lo titánico —pariente próximo de lo sublime matemático de Kant—, de lo que Hoffmann nos brinda una imagen literaria muy sugestiva: «Rayos de luz inflamados surcan la noche negra de este reino. Gigantescas sombras fluctuantes nos acosan y nos comprimen cada vez más y nos asfixian, pero sin extinguir la pena de la infinita nostalgia en que reincide, y mediante la cual se libera de todo compromiso, cada improvisado ímpetu de alegría canora. Solamente con esta pena —que resume en sí misma, pero sin destruirlos, el amor, la esperanza y la alegría y que parece que quisiera rompernos el pecho con el tumultuoso unísono de todas las pasiones que se han fundido a la vez—, solamente con esta pena continuamos existiendo, arrebatados por el éxtasis de la profecía» [64].

* Aquí y ahora. *(N. del T.)*

Ahora bien, este «fabuloso reino del Romanticismo» —como lo llama Hoffmann— es un reino ambiguo y ambivalente. En Beethoven no hay únicamente esa sublimidad que parece anonadarnos con su sobrehumana potencia, muy lejana de la sagrada religiosidad de un Palestrina. Ciertamente, el Beethoven del *Trío de los espíritus* nos traslada a otra atmósfera muy distinta: «Me he sentido tan bien esta tarde que todavía ahora me siento como quien está paseando por los senderos tortuosos de un fantástico parque, entre vegetaciones extrañas, árboles raros, flores maravillosas de todas clases [...]. Las fascinantes voces de sirena de aquellos movimientos tan llenos de color y de variedad me invitaban a adentrarme cada vez más [...]. Era una interrumpida sucesión de cuadros admirables en los que alegría, dolor, tristeza y regocijo extraordinario se alternaban y se compenetraban. Extrañas figuras oníricas emprendían una aérea danza, ora perdiéndose en un punto de luz, ora alejándose una de otra; disponiéndose en grupos o bien persiguiéndose las unas a las otras, ahuyentándose por turnos en medio de una centelleante fantasmagoría. Y el alma arrebatada escuchaba aquel lenguaje desconocido y comprendía el significado de los oscuros presentimientos por los que había sido invadida» [65].

Hoffmann no es un filósofo sistemático; por tanto, resultaría absurdo pretender que el rigor sistemático se hallara siempre presente en escritos en los que la sugerencia literaria ocupa una parte tan notable. Pese a ser así, no es difícil percibir, partiendo de las citas anteriores, los dos semblantes diferentes que Hoffmann nos presenta de Beethoven conforme a la interpretación que da de él; igualmente, tampoco resulta arbitrario advertir, a través de la lectura de sus citas, que Hoffmann distingue entre dos modos diferentes de entender la música. Si se quisiera descubrir cuál fuera el planteamiento preeminente dentro de los escritos de Hoffmann, tan llenos de observaciones musicales, sin duda que sería aquel que asigna a la música la misión de consolarnos de las penas terrenales, elevándonos hasta un mundo de sueños y de fantasías. Desde esta perspectiva, es seguro que Hoffmann encontraría en la aérea ligereza y transparencia mozartiana un campo de ejemplificación tremendamente rico y apropiado para sus ilustraciones musicales. Se pregunta uno entonces por qué Hoffmann coloca insistentemente a Beethoven en el vértice de la tríada dialéctica constituida por Haydn, Mozart y Beethoven, siendo Beethoven el músico que parece más firmemente anclado en su tiempo que ningún otro y el músico que, ya en la tradición romántica, se erige titánicamente en árbitro de la historia y comprometido con la historia. En uno de los «Pensamientos sin orden» de la *Kreisleriana* se encuentra una frase que puede ser esclarecedora y que, aunque no se refiera explícitamente a Beethoven, lo tiene muy en cuenta: «¿Cuándo se ha preocupado un artista de la política [...]? El artista vive exclusivamente en y para el propio arte. Sin

embargo, una época dramática, fatal, lo agarró con mano de hierro y ahora el dolor le arranca acentos inusitados» [66]. Es como si, en esta perenne tensión entre el cielo y la tierra, las circunstancias externas constituyeran un factor importante y, en el caso de Beethoven, el dolor del mundo, aun cuando se sublimara con acentos sonoros, no pudiera dejar de oírse y de resonar a través de sus potentes y nunca etéreas sinfonías.

La música puede definirse como punto de equilibrio entre un estado de pura inocencia y un estado de total inmersión y compromiso con el mundo; debido a esto, los tríos del opus 70 y las sinfonías, en particular la tercera y la quinta, actúan como símbolos de este semblante doble al que nos hemos referido más atrás. No se puede tomar partido por uno o por otro aspecto de la música: forma parte del espíritu romántico más auténtico vivir estas pasiones desgarradas, sin posibilidad de resolverse.

En el fondo, lo *sublime* es la categoría conceptual en la que se encarna, del modo más apropiado para Hoffmann, el carácter poliédrico del lenguaje musical —como misteriosos jeroglíficos de la naturaleza lo define Hoffmann, retomando una eficaz imagen de Diderot. Lo sublime comprende a la vez la ironía sutil y el titanismo heroico, la ligereza etérea y la gravedad trágica, el compromiso que una época dramática exige del artista y el vuelo hacia regiones celestiales y sobrehumanas, el simple *hic et nunc* de lo cotidiano, ennoblecido por las imágenes de «infantil alegría» de Haydn y la «profundidad del reino de los espíritus» de Mozart. Estos aspectos complementarios, no contradictorios, a través de los cuales se manifiesta «la más romántica de todas las artes», están, en definitiva, inmersos en el concepto de la religiosidad intrínseca de la música. De aquí que la música sea un arte cristiano y un arte totalmente espiritualizado: un arte que se sitúa en el vértice de la expresión pura e incorpórea y que, hegelianamente, significa la superación de la *plástica* que dominaba en el antiguo mundo pagano y, más tarde, de la pintura, que llegó a representar una superación de dicha plástica *. Sin embargo, «la íntima esencia de la música» puede revelarse únicamente «como consecuencia de la tendencia antimaterialista propia del moderno mundo cristiano». Hegel no podrá hacer otra cosa que suscribir en su *Estética* esta visión histórica de la música mediante la posición que le asigna en la jerarquía dialéctica de las artes. Desde esta perspectiva histórica-metafísica, la última tríada dialéctica, configurada por Haydn, Mozart y Beethoven, representa para Hoffmann —como ya se ha dicho— el pleno despliegue de la música romántica y cristiana. No obstante, quizás Beethoven no sea tanto el último es-

* El sentido restringido que le da aquí el autor al término *plástica* es, sustancialmente, el de arte escultórico, que contrapone, dentro de la misma frase, al arte pictórico —y ambos, al musical. *(N. del T.)*

labón de la cadena, sino más bien uno de los semblantes más atractivos que ofrece la música de su tiempo; en el fondo —como ya se ha visto—, el mismo Beethoven presenta un semblante doble. Si es que hay un salto dialéctico, un progreso en el sentido hegeliano, éste es comprobable tan sólo entre Haydn, quien, al subir el primer escalón hacia el cielo, mantuvo todavía la mirada vuelta con firmeza hacia la tierra, y Mozart y Beethoven, quienes, actuando de un modo diferente y bien articulado, eligieron «el fabuloso reino del Romanticismo». El espíritu atormentado de Hoffmann no podía optar, entre Mozart y Beethoven, por uno de los dos descartando al otro, pues ambos representaban no sólo el vértice histórico de la evolución musical del mundo moderno, sino los dos polos entre los que oscilaba la personalidad artística del propio Hoffmann, fluctuante entre el realismo y el surrealismo, entre el cielo y la tierra, entre la ironía sutil y el sentido doloroso y contenido de lo trágico; polos entre los que quizás oscile el pensamiento romántico en torno a la música en su totalidad.

8. *Stendhal: la felicidad de sentir*

Para los románticos, la música es la condición ideal y perfecta del arte, la meta imaginaria hacia la que se encaminan todas las artes y en la que éstas descubren su unidad. Como consecuencia de esto, se comprende que la música presentara tanto interés para casi todos los escritores románticos, quienes la mitificaron como si se tratara de un paraíso perdido, de un mundo ideal al que el artista debería aspirar con el fin de conquistar la plenitud de la expresión. De este modo, la música representaba para Novalis * el límite hacia el que habría de inclinarse la poesía si deseaba alcanzar su total liberación, o sea el puro arabesco, mediante el cual se revelaría simbólicamente la estructura del ser fuera de toda concreción lingüística y conceptual. En esto consistiría el trasfondo de que hacía gala una gran parte del pensamiento romántico; a menudo, hasta los pensadores, no sólo los literatos, se expresaban al nivel más emocional posible, adoptando un aire literario, en muchos escritos y novelas que, sin plantearse como objetivo primario hablarnos de música y, mucho menos, ofrecernos definiciones de la música, se ocupaban, sin embargo,

* Novalis es el nombre artístico por el que es conocido universalmente uno de los más geniales románticos alemanes: Friedrich Leopold von Hardenberg (1772-1801), poeta, novelista y pensador originalísimo, cuya influencia se extendió hasta el siglo XX, particularmente entre los surrealistas. De Novalis, en razón de la enorme trascendencia artístico-filosófica de su obra literaria, de la musicalidad de ésta y del influjo que ejerció —entre otros muchos— sobre los músicos románticos, véase la ed. cast. de los *Himnos a la Noche. Enrique de Ofterdingen*, a cargo de Eustaquio Barjau, Madrid, Ed. Nacional, 1975 (Bibl. de la Literatura y el Pensamiento Universales, 1). *(N. del T.)*

profundamente de este arte. Resumiendo de forma ejemplar lo que, más que una teoría filosófica, se puede considerar una actitud o un estado de ánimo frente a la música —no, por esto, menos significativo—, Madame de Staël llegó a escribir: «De todas las bellas artes, la música es la que influye más directamente sobre el espíritu. Las demás artes nos dirigen hacia esta o aquella idea; solamente la música se introduce en el manantial más íntimo [del que brota] la existencia, transformando radicalmente nuestra disposición interior [...]; parece como si, al escuchar sonidos puros y deliciosos, estuviéramos a punto de captar el secreto del Creador y de penetrar en el misterio de la vida. Ninguna palabra puede expresar esta impresión, ya que las palabras derivan de impresiones originales, de la misma manera que los traductores [se encauzan] sobre las huellas de los poetas. La falta de determinación de la música se presta a todos los movimientos del alma y, de este modo, cada cual cree descubrir en una melodía, como en una estrella nítida y tranquila durante la noche, la imagen de cuanto desea en este mundo»[67].

Se podrían hallar fácilmente otras muchas definiciones de la música en el seno de la cultura romántica; definiciones en apariencia diferentes pero, con frecuencia, similares, no sólo por el entusiasmo místico de que participan unas y otras, sino por el molde pitagórico común a todas ellas, puesto en clave romántica. Si nos salimos del campo estrictamente filosófico, descubriremos el terreno mejor abonado para ello en el campo de la crítica militante —que, justamente en esos años, iba afirmándose más y más— y en el de la narrativa, así como en esas zonas intermedias, tan propias del Romanticismo, que se extendían entre la crítica y la literatura; a menudo, es en tales escritos donde encontramos los ejemplos de pensamiento más ricos en matices y con más amplias posibilidades de desarrollo ulteriormente, aun cuando éstas se plantearan en direcciones opuestas.

Bajo este perfil, tal vez sea Stendhal uno de los escritores más significativos, aunque también uno de los más difíciles de catalogar y de etiquetar: Stendhal escribe bastante sobre música, pero sin ser músico ni crítico musical ni historiador de la música. Vive durante el Romanticismo, pero sin que se aprecien plenamente, a través de sus escritos, los rasgos que caracterizaban el pensamiento de la mayor parte de los escritores románticos. No obstante, tampoco se le podría definir como iluminista, ya que se alejaba, sin dudas de ningún género, de las principales bases sobre las que se asentara el pensamiento iluminista. En fin, escribe acerca de la música pero, en realidad —como se puede constatar frecuentemente en los escritores románticos—, conocía bien poco la música. Se ha dicho de él que no fue crítico, pero mucho menos fue teórico o filósofo de la música: quizás fuera, un poco a la vez, todas estas cosas, y el encanto que todavía hoy conservan invariablemente sus escritos derive precisamente de su esencia inclasificable,

de que atraen tanto la atención del hombre de letras como del crítico musical, del estudioso de las costumbres teatrales y sociales de los primeros años del siglo XIX como, más específicamente, del historiador de la música. Y si, efectivamente, hay un indudable eclecticismo —tan rico como vago— en Stendhal, se debe además a que sus escritos pertenecen a una época en la que el interés por la música en sentido lato asumió aspectos análogos —como ya se ha dicho— en otros tantos escritores e incluso en muchos músicos.

Esta peculiar aproximación a la música de que hace gala Stendhal, de carácter biográfico, literario, novelesco, vago, anecdótico y falto de especialización, no es, por cierto, una particularidad exclusiva de este autor; se la encuentra en numerosos escritos musicales que están a caballo entre el siglo XVIII y el XIX. Semejante actitud es paralela a la de intolerancia que genera el crítico, por cuanto que a éste se le concibe como un frío analista, un distante anatomista, incapaz de «comprender» auténticamente el arte y, en especial, la música; este arte, en cambio, debe ofrecerse como hecho inmediato a la intuición, la cual puede captar globalmente, con antelación a todo análisis, la obra de arte, siendo esta actitud la que se abriría camino, cada vez con mayor arraigo, desde finales del siglo XVII —¡cómo no recordar, en este sentido, la famosa poesía de Goethe en torno al crítico! Los escritos y las biografías musicales de Stendhal (las vidas de Haydn, Mozart y Metastasio, en 1815; la vida de Rossini, en 1823) se insertan perfectamente en el nuevo tipo de *musicología* que se desarrolla en la fase de transición entre el Iluminismo y el Romanticismo, en la que el entusiasmo sustituye al análisis, al corazón a la fría razón y el sentimiento a la crítica.

La ausencia intencionada de sistema, el carácter fragmentario de los juicios emitidos, la constante confianza en la impresión, la exaltación de la sensibilidad sustraída a todo control que proceda tanto de la razón como de sensibilidades ajenas, el escaso conocimiento de los aspectos técnicos de la composición —conocimiento cuya carencia, en el fondo, no se lamenta, sino que casi se exhibe como si se tratara de una condición imprescindible para estar en posesión de un juicio más genuino—, todo esto puede volver incluso ilegítimo el hecho de pretender reconstruir el pensamiento musical de Stendhal. Por otra parte, el valor y el interés de sus escritos musicales no se reducen tan sólo a una colección de intuiciones críticas más o menos felices, algunas hasta proféticas; a pesar de la absoluta falta de sistema que se comprueba en sus escritos, se puede apreciar en ellos un conjunto de actividades, de juicios, de anotaciones de carácter general que deja entrever algo más que la feliz intuición dictada por la emoción del momento, pues, aunque no siempre sean coherentes, sus juicios expresan algo más que un estado de ánimo: de sus juicios, en fin, se infiere un modo de sentir y de concebir la mú-

sica que nos transporta a una atmófera cultural muy difundida al comienzo del Romanticismo.

Un agudo investigador del pensamiento musical de Stendhal [68] ha hablado con justicia de «música de la felicidad» y, en efecto, es precisamente la felicidad lo que proviene del abandono a ese tipo de escucha al que se entrega constantemente Stendhal con ocasión de sus frecuentes visitas a los teatros milaneses o boloñeses; de aquí que Cimarosa fuera para él una especie de resplandor que coincidió con el reconocimiento de la feliz dulzura rafaelesca implícita en la línea pura de su música, en su «melodía deliciosa». No obstante, Stendhal no está enteramente sordo con respecto a otros valores musicales e intelectuales: «En los días de felicidad preferiréis a Cimarosa; en los momentos de tristeza vencerá Mozart» [69]. Pero algo mucho más significativo que esta afirmación es el hecho de que escriba sendas biografías —que, en parte, son fruto del plagio [70]— de músicos como Mozart y Haydn, alemanes y pertenecientes a un mundo que, al menos en alguna medida, no congenia con su sensibilidad artística. En su gusto por la inmediata evidencia física de la melodía, Stendhal se aleja del pensamiento iluminista, que era más propenso a reconocer en la melodía la realización de aquel lenguaje universal, de aquel discurso articulado al que la música debía tender siempre con el fin de sustraerse al reino del arbitrio, del mero placer físico y, por tanto, de lo subjetivo y de lo incomunicable. En cambio, Stendhal aspira a concebir la experiencia musical en términos de pura subjetividad: «Me declaro parcial. La imparcialidad en las artes es, como la razón en el amor, patrimonio de corazones fríos o escasamente enamorados» [71], y, coherente con esta declaración que hace de radical subjetivismo —que ningún iluminista habría suscrito—, afirma todavía: «Los reflejos del arco iris no son más delicados ni se deslucen con mayor facilidad que los reflejos de la música, desde el instante en que todo su encanto se basa en la imaginación y en que la música no tiene en sí nada de real» [72]. Sin embargo, gracias justamente a la extrema subjetividad de la fruición —mediante la cual la música deviene solamente estímulo para la imaginación, al perder objetividad y concreción—, se abre paso un gusto diferente, una actitud estética que nos lleva a regiones artísticas y culturales que no son ya las de la pura línea melódica y las de la efusión sonora, de modo que no sólo existan los Pergolesis y los Cimarosas. La intuición stendhaliana del genio mozartiano, en los años en que Mozart no gozaba aún de grandes reconocimientos, está ligada, más que a la estima que Stendhal depara al canto mozartiano —hoy diríamos al Mozart apolíneo—, a la que depara a la naturaleza melancólica de su música. Con respecto a Mozart, Stendhal afirma en la *Vie de Rossini* que «no divierte nunca; es como una amante seria y a menudo triste, a la que se ama mayormente, ni más ni menos, por su tristeza». El acento que pone siempre

Stendhal sobre el carácter melancólico de Mozart es casi un *leitmotiv* en todos los juicios enunciados por el escritor y abre una gran ventana que arroja su luz sobre regiones musicales muy alejadas de la felicidad inherente al canto italiano; implica, además, la aceptación de otros modelos, no sólo de música, sino también de fruición musical.

Se ha insistido mucho —y con razón— sobre la relación que establece Stendhal entre música y placer, entre música y felicidad de sentir, entre música y goce inmediato; no obstante, ¡cuántas veces nos habla también Stendhal, con un lenguaje rico y metafórico, lleno de sutiles y evocadoras sugerencias literarias, de la fuerza del dolor y del vínculo secreto que existe entre la música y el frenesí doloroso del corazón! «La buena música —afirma Stendhal— no se equivoca y va derecha al fondo del alma en busca del dolor que nos devora.» [73] Sin lugar a dudas, su sensibilidad estética y su formación intelectual lo aproximaban a un tipo de belleza más cercano —por emplear un modelo figurativo— a Rafael que a Miguel Ángel y, en el campo musical, más cercano a Cimarosa que a Beethoven, autor este último, además, ajeno del todo a su horizonte cultural. Mas esto no le impedía sentir la fascinación y el vigor propios de ese «nuevo género de belleza» que los iluministas ya habían decantado e identificado con lo sublime. El mito iluminista de la ópera italiana, del *bel canto,* de la melodía —que Stendhal se lo había apropiado, dándole un significado muy particular al despojarlo de su inicial carga destructiva y revolucionaria, de todo contenido intelectual, para poner el acento sobre el aspecto físico, palpable, de la melodía— Stendhal lo transforma ulteriormente al subrayar el valor musical de la melancolía y del dolor.

¿Felicidad o melancólica y solitaria tristeza con la música? Tal vez sean dos apariencias de la fruición musical, que en Stendhal tienden a veces, romántica y contradictoriamente, a separarse, cuando no a contraponerse, y a veces a aproximarse, llegando casi a identificarse y a implicarse recíprocamente: «siempre que haya en algún ángulo del mundo soledad e imaginación, se manifestará, más tarde o más temprano, el gusto por la música» [74].

9. *Hombres de letras y críticos frente a la música*

Durante el Romanticismo, la crítica y la historiografía florecen en las condiciones más favorables, con una lozanía desconocida hasta entonces. Se ha dicho que el siglo XIX es el siglo de la música y, ciertamente, nunca como durante este período adquieren tanta difusión escritos de todo tipo sobre música; todos, desde los propios músicos hasta los literatos, los poetas, los filósofos y los hombres de cultura en general, escriben entonces sobre música.

Después de los primeros intentos de crítica del período iluminista —crítica preocupada por los valores formales de la música y, a causa de su tono minucioso, de carácter muy técnico—, la crítica romántica pecó quizás de *dilettantismo,* entre otros motivos porque todo el mundo se creyó autorizado para hablar de música. La crítica romántica tiene un tono y un origen declaradamente literarios, hallándose lejos de la jerga propia del especialista o del análisis técnico-formal; en ella lo que predomina es un tono ingenuamente entusiasta con respecto a ese arte maravilloso —la música— capaz de abrirnos las puertas de un reino desconocido y de permitirnos entrever lo que, de otro modo, se le habría negado permanentemente al hombre.

Sumamente característicos por entender la experiencia musical de esta manera, como una invitación al sueño, al embeleso, son los escritos de Johann Paul Richter, uno de los escritores preferidos de Robert Schumann. En ellos, con una dimensión meramente subjetiva, se concibe la crítica musical como intensa participación, de aquel que siente la fruición, en el anhelo de llegar a la unión con el creador de la obra de arte; ésta ejerce, sobre todo, una función —se podría decir— catalizadora, como si se tratara de una incitación, de un punto de partida para una aventura dentro de un espacio y de un tiempo al margen de la realidad. Uno de los personajes de su novela *Hesperus* * se expresa como sigue: «¡Oh Música!, ¿eres tú la que traes pasado y futuro tan cerca de nuestras heridas con tus abrasadoras llamas; el arte que porta la brisa vespertina de esta vida o el aire matutino de la vida futura? En verdad, tus ecos son sutiles acentos que los ángeles recogen de los alegres sones del otro mundo, para traer a nuestros mudos corazones, a nuestras solitarias noches, el pálido canto primaveral de los altos vuelos celestiales» [75]. La música es, pues, el eco de un mundo desconocido, «un eterno y silencioso éxtasis» —afirma Jean-Paul, con su enfática pero eficaz prosa—, concepto que se ratifica una y otra vez, en numerosos pasajes, con gran variedad de metáforas: «Cada nota parecía un eco celestial de su sueño, que respondía a seres que no se podían ni ver ni oír» [76]; y yendo aún más lejos, acentuando el aspecto simbólico-metafórico con imágenes más concretas, poniendo en evidencia otra tendencia de la crítica romántica, la que consistía en traducir en imágenes las sensaciones musicales, nos dice: «¡Ay de mí, a través de estos sonidos las olas muertas del mar de la eternidad retumban en los corazones de los tristes espectadores inmóviles de la playa [...]» [77].

* Es el título de la obra con la que Richter (1763-1825) se dio a conocer como escritor en 1795. Debido a la fuerte vinculación que sus obras presentan con la estética (en general) y con la música (en particular), véase la ed. cast. de *Teorías estéticas,* Madrid, Sociedad General Española, 1935², y la más reciente de *Introducción a la estética,* Buenos Aires, Hachette (s. a.). Aún hoy, como en su tiempo, las obras de este escritor se pueden encontrar publicadas bajo el nombre artístico de Jean-Paul. *(N. del R.)*

La crítica romántica formula a menudo sus juicios basándose en la impresión subjetiva: fuera de esquemas, de reglas o de la autoridad de la tradición, y es en esto en lo que puede parecer cercana al espíritu de la crítica propia de la segunda mitad del siglo XVIII; mas no hay que olvidar que, en pleno Iluminismo, el valor del juicio subjetivo presuponía una concepción hedonista de la música, entendiendo ésta como placer derivado de la facultad que se le reconocía a la música para imitar los afectos: el placer o el disgusto provocado en el sujeto se constituía en juicio inapelable. Por el contrario, el valor que adquiere la subjetividad dentro de la crítica romántica se funda en una concepción de la música en cuanto expresión del sentimiento, en la que, no obstante, el sentimiento se revaloriza hasta llegar a convertirse en el órgano de acceso a lo infinito, capaz de captar la palpitación más secreta del universo. Por este motivo, el juicio no corre el riesgo de volverse vano en la particularidad del sujeto, por hallar su universalidad y su objetividad en la universalidad del sentimiento. La fría razón no puede aproximarse a la obra de arte, que está por encima de cualquier regla; solamente el sentimiento es creador y puede juzgar y comprender, en su universalidad, la obra de arte.

Si se excluyen las monografías y las obras históricas propiamente dichas, la crítica militante presenta un carácter fragmentario, evocativo; se reviste de encendidos colores; tiende a captar los elementos metafísicos y sentimentales de la música mediante imágenes extravagantes y abordajes audaces; se dispone a poner en evidencia el poder *mágico* y, sobre todo, la facultad de evocar en nosotros fantasías de colores e imágenes de ensueño. Ya Grétry habló de las posibles relaciones entre la música y el color, remitiéndose a los experimentos del padre Castel, un jesuita que, a principios del siglo XVIII, había inventado un clave que producía un color diferente por cada grado de la escala diatónica. Ahora bien, Grétry va más allá, al sostener que, del mismo modo que a cada pasión le corresponde una sonoridad musical en particular, también le corresponde un matiz cromático en concreto, por lo cual la audición musical puede suscitar en nosotros fantasías de colores que el músico debe tener en cuenta. Lo que para Grétry no es más que un destello feliz —que, sin embargo, deja entrever el deseo de acortar distancia entre artes heterogéneas aunque asociadas, debido al fin común, a una y a otra, de expresar de manera más o menos inmediata los sentimientos— será asimilado y profundizado por parte de la crítica romántica. Una obra musical puede ser comprendida e ilustrada evidenciando sus valores pictóricos, escultóricos, arquitectónicos y poéticos; de idéntica forma, incluso con mayor frecuencia, el crítico sacará a la luz los secretos valores musicales que encierra una pintura o una poesía. La audición de la música implicará para el crítico romántico una peculiar condición de transporte extático, casi de arrobamiento místico, fuera de cualquier esquema lógico o preconcepto formal o estilístico, por cuanto

que la música es una apelación directa a nuestro corazón. La música parece estar dotada de un poder más o menos dionisíaco que potencia nuestras facultades vitales, poniéndonos en estado de embriaguez. Berlioz, que volcó su exuberante personalidad en sus numerosos ensayos críticos, escribía con su habitual lenguaje de tonos intensos a este respecto: «Al escuchar ciertos trozos musicales, mis fuerzas vitales parecen multiplicarse; siento un placer delicioso, en el que el razonamiento no tiene papel alguno; el hábito del análisis hará nacer más tarde la admiración; sin embargo, la emoción, creciente en relación directa con la energía o con la grandeza de las ideas del autor, produce bien pronto una extraña agitación en la circulación sanguínea; mis arterias laten con violencia; las lágrimas [...]» [78]. Estas enfáticas descripciones de los poderes de la música, no sólo sobre nuestro ánimo sino también sobre nuestro estado físico, casi como si se tratara de un misterioso filtro, abundan dentro de un clima de mística exaltación del arte de los sonidos, creando un *habitus* crítico frente a la música destinado a mantenerse aun después del Romanticismo, en nuestros días, en el seno de una literatura crítica de baja categoría. Pese a lo expuesto, tales rasgos, generalmente comunes a toda la crítica correspondiente a la primera mitad del siglo XIX, no agotan la complejidad y la multiplicidad de actitudes diversas que adopta la crítica en cada personalidad a nivel individual.

Los escritos de Robert Schumann se sitúan entre los más significativos de este período y constituyen un ejemplo de la mejor crítica romántica, con todos sus méritos y defectos. Por su riqueza de temas y de sugerencias, por su estilo brillante y extravagante, a veces incisivo en los aforismos, a veces bastante prolijo, pero siempre animado por una íntima pasión y un entusiasmo que los libran del peligro de la retórica, estos escritos no son tan sólo reveladores de una metodología crítica relativamente autorizada, sino que están llenos de anotaciones de máximo interés en relación con la concepción romántica de la música más íntegra; en conjunto, representan un cuadro insustituible de la exhaustiva civilización musical que dominó durante la primera mitad del siglo XIX. No viene aquí al caso detenernos en cada uno de los juicios que Schumann emitió sobre sus contemporáneos, juicios de una extraordinaria agudeza siempre, que testimonian una notable sensibilidad para la crítica, lo que le permitió comprender plenamente incluso a músicos espiritualmente alejados de él: Schumann comprendió el valor inmenso de la música de Berlioz, así como el de la música de Chopin y de Mendelssohn, sobrevalorando quizás a este último; supo condenar sin reservas a Meyerbeer, sacando a la luz su carácter artificioso y retórico, con análisis precisos y rigurosos que, aún hoy, continúan siendo perfectamente válidos; presagió el valor del joven Brahms y comprendió en su justo alcance a un músico como Liszt, captando con raro equilibrio el significado de su virtuosismo, que, en una

personalidad fundamentalmente exhibicionista, llega a adquirir un valor de autosuficiencia. En cualquier caso, lo que más interesa, en este contexto, es poner en evidencia los presupuestos estéticos y culturales sobre los que se mueve la crítica de Schumann; éste, para componer sus escritos, se inspiró en gran medida en el crítico Jean-Paul (Richter) y en el polifacético E. T. A. Hoffmann, hombres que ejercieron un influjo muy hondo sobre las primeras generaciones románticas; a pesar de ello, Schumann supo reelaborar el pensamiento de ambos con la impronta inconfundible de su fuerte personalidad.

El concepto central que guía el pensamiento de Schumann a lo largo de todos sus escritos es el principio de la inseparabilidad del arte y la vida: el arte es expresión —expresión de la personalidad del artista, el cual vuelca sobre el arte todas sus pasiones, sentimientos y emociones—; el arte es un compromiso total en relación con la propia vida del artista —«[...] por supuesto, el arte debe ser algo más que un juego o un pasatiempo» *. He aquí por qué Schumann hace pronunciar a Florestán —uno de los personajes imaginarios que aparecen en sus escritos— el famoso aforismo: «La estética de un arte es la de los demás; únicamente el material difiere de un arte a otro», con el que reafirma la tendencia, típicamente romántica, de aglutinar todas las artes en razón de su poder expresivo común; fusión que, al mismo tiempo, impele a obtener la condición perfecta: la de la música. También para Schumann «la música habla el lenguaje más universal, aquel por medio del cual el alma es excitada de una forma libre e indeterminada y se siente en su hábitat más idóneo. Hasta acabaréis oyendo nacer la hierba en *La Creación* de Haydn». Aquí se concreta más el concepto de *expresión,* uno de los más ambiguos de cuantos usan los románticos, con significados, a menudo, muy diversos y contradictorios.

Para Schumann, afirmar que la música es expresiva no significa afirmar un poder vago en orden a expresar de modo indefinido los sentimientos, es decir, la forma de los sentimientos o el sentimiento *in abstracto,* como opinara Schopenhauer. «¡La música sería un arte bien pequeño si sólo resonara y no dispusiera de un lenguaje, ni de unos signos, para [indicar] los estados de ánimo!» Para Schumann, la música es un lenguaje verdadero y auténtico, no exclusivamente en sentido metafórico; es capaz de expresar toda la gama de matices posibles, correspondiéndose con cada expresión musical una expresión literaria adecuada.

Hablando de las *Seis romanzas sin palabras* para piano, op. 30, de Mendelssohn, Schumann imagina que habrían podido componerse a partir de un texto literario al que luego se le hubiera hecho desaparecer, con el fin de que

* Para esta y las citas que siguen, cfr. R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Colección de escritos sobre música y músicos), Leipzig (s. i.), 1854, *passim. (N. del R.)*

un poeta diferente del que creara el texto anterior, tras haberlas oído, hubiera podido volver a crear un nuevo texto para la composición. «En tal caso, si el nuevo texto coincidiera con el viejo, sería una prueba más que aseguraría la expresión musical.» (!) Esta fe inquebrantable en la «claridad del sentimiento musical» anima toda su obra. «Los hombres poco refinados no suelen captar de la música carente de texto más que dolor, alegría o (aquello que está en medio) dulce melancolía, mas no son capaces de percibir los matices más finos [que presentan] las pasiones, como son la cólera, el arrepentimiento, los instantes de intimidad familiar, el bienestar, etc.; por ello resulta difícil comprender a maestros como Beethoven o Franz Schubert, que contaron con el don de traducir a la lengua de los sonidos cada momento vital.»

Estos principios, afirmados con tanta nitidez y seguridad en el terreno teórico, se aplican de manera inexacta y fluctuante en el terreno crítico, como cabía esperar. La crítica musical de Schumann se interesa preferentemente por los valores formales, como lo hace mucha de la mejor crítica romántica, hecho que parece bastante extraño después de tantas afirmaciones estéticas de carácter meramente contenidista. Los análisis tan rigurosos, y en cierto sentido ejemplares, de la *Sinfonía fantástica* de Berlioz, de muchas obras de Mendelssohn, Schubert y Beethoven, se hallan orientados, casi íntegramente, a poner de relieve la estructura y las innovaciones formales que dichas obras brindan, en contraste con otras que las precedieron. Como para otros muchos críticos románticos, también para Schumann renovar viejas formas o inventar otras nuevas es signo de espíritu genial y revolucionario: así, Berlioz es el innovador dentro del campo de la sinfonía (para Liszt, Berlioz será el inventor del poema sinfónico). Este género de análisis va en busca de la íntima unidad orgánica de la composición y sabe reconocer los profundos valores estructurales de ésta, incluso en medio de un aparente desorden formal que descuida el orden tradicional. Es significativo lo que escribe acerca de la *Sinfonía fantástica* de Berlioz: «a través de una falta absoluta de forma a nivel exterior, se debe reconocer en toda ella la coherencia espiritual de la concepción». En efecto, la crítica de Schumann anda siempre al encuentro de esta *coherencia espiritual.* Ahora bien, un análisis de este tipo se hallaría en contradicción con las premisas estéticas que ya se han señalado, motivo por el cual a dichos análisis suceden, generalmente, consideraciones de carácter contenidista.

El estudio crítico de la *Sinfonía fantástica* termina con algunas consideraciones «sobre la idea y sobre el espíritu» —es decir, sobre el contenido de la obra—, después de haber llevado a cabo una atenta investigación sobre su valor armónico, tímbrico, instrumental, etc., que Schumann acomete desde el punto de vista de la *forma* y de la *composición musical.* Para Schumann, «la forma es la vasija del espíritu», ubicándose aquí, tal vez, el defecto de su críti-

ca. El contenido de la *Sinfonía fantástica* de Berlioz es fácil de descubrir, conforme a las indicaciones dadas por el autor, en relación con cada tiempo de la sinfonía en cuestión: primera parte, *Rêveries, passions**; segunda parte, *el baile;* tercera parte, escena campestre, y así sucesivamente. Resulta quizá demasiado simple resolver de este modo el problema estético-crítico del significado extramusical de la música, de lo que el propio Schumann parece darse cuenta cuando observa que hay aún mucho más en la sinfonía «y, en casi toda ella, un cálido tono vital»; no obstante, está claro que Schumann opta por una puntual correspondencia entre música e imágenes visuales y descriptivas. Éste es el límite de sus críticas; ciertamente, cuando no trata de la música programática ha de limitarse a emplear —como, por ejemplo, al hablar de Schubert— adjetivos genéricos, como «elevado», «fantástico», «genial», «tranquilo», «exuberante», etc., sin hacer referencia al intenso tejido musical, concluyendo que «él [el músico] dispone de sonidos para [expresar] los más finos sentimientos y pensamientos, así como los acontecimientos y circunstancias de la vida».

En definitiva, el defecto fundamental de esta crítica estriba en la falta de equilibrio y unidad: se pasa del análisis formal al comentario contenidista, abordado con el habitual estilo metafórico, impresionista, rico en adjetivos, sin solución de continuidad; la personalidad del músico no se convierte en el elemento capital, catalizador, gracias al cual forma y contenido puedan fundirse sin dejar residuos.

Este defecto de equilibrio —buscado afanosamente siempre, como lo demuestran las frecuentes afirmaciones de Schumann y de tantos otros críticos románticos en torno a la impotencia de la crítica para captar totalmente el contenido humano, vital de la obra, al no poder llegar jamás al meollo— no es lo suficientemente grave, hasta el punto de que reduzca el valor que la crítica en sí posee: siempre dispuesta a la búsqueda de auténticos valores musicales, lo que contrasta con el virtuosismo, el efecto fácil y la superficialidad. En el fondo, la significación y la enseñanza fundamental de Schumann radican, precisamente, en este continuo esfuerzo consistente en no relegar los valores musicales a una estéril autonomía, sino en traducirlos en valores vitales y humanos.

Un punto de vista bastante cercano al de Schumann lo expresa Mendelssohn en una interesante carta[79], en la que, respondiendo a quien le preguntaba acerca del significado de sus *Romanzas sin palabras,* afirma su fe en el carácter determinado de la expresión musical: «La gente se queja a menudo de que la música es demasiado ambigua, de que los pensamientos que suscita cuando se la escucha no están claros, mientras que, en cambio, todo el mun-

* Ensueños, pasiones. *(N. del R.)*

do entiende las palabras. Para mí, sucede exactamente lo contrario, no sólo en lo que atañe a un discurso completo, sino a cada palabra de éste; a mí, las palabras me parecen más ambiguas, más vagas, más sujetas a equívocos que la música genuina, la cual llena el alma con miles de cosas, de forma mejor que lo hacen las palabras. Los pensamientos que expresa la música que yo amo no son tan indefinidos como para no poderse expresar mediante palabras, sino que son, a la inversa, demasiado definidos. De esta manera, me percato de que, en todo esfuerzo [que realizo] en orden a expresar tales pensamientos, hay algo ajustado, aunque también falte algo en cada uno de ellos. Si me preguntarais en qué pensaba yo cuando componía, os respondería: "solamente en el canto, tal como está". Y si se hubiera dado el caso de que se me hubiera ocurrido esta o aquella palabra para este o aquel canto, yo no habría deseado nunca comunicársela a nadie, porque las palabras, aunque sean las mismas, significan cosas distintas según los individuos. Únicamente el canto puede significar siempre lo mismo, suscitar los mismos sentimientos en una persona que en otra, sentimientos que, sea como fuere, no pueden expresarlos las palabras». Con tan pocas como densas frases, Mendelssohn quiso afirmar no sólo el concepto de la determinación de la expresión musical, sino también su privilegio y —lo que era más importante que esto— su autonomía con respecto a la expresión lingüística. La música puede expresar con precisión cualquier matiz sentimental porque ella es eso: el lenguaje de los sentimientos; toda palabra, todo discurso verbal, resultan inadecuados si se les compara con la música, ya que el lenguaje discursivo pertenece a una esfera diferente. Las posibilidades de traducción de un lenguaje a otro son, por tanto, debido a la naturaleza dispar de ambos, harto limitadas y problemáticas. Se comprenderá ahora mejor que las famosas *Romanzas sin palabras* tuvieran para Mendelssohn un significado peculiar y vinieran a ser una especie de manifiesto de la nueva poética romántica.

Resulta imposible recordar aquí todos los escritos que, directa e indirectamente referidos a la música, aparecieron a lo largo del siglo XIX. Casi todos los músicos dejaron escritos o, al menos, epistolarios en los que se ocuparon de su arte, cuyo interés va más allá del simple dato biográfico. De idéntica manera, muchísimos poetas, críticos literarios e incluso pintores se preocuparon de aquel arte que fue, por muchas razones, el arte protagonista de la cultura romántica. Recordemos todavía el *Journal* de Eugène Delacroix *, que

* Cfr. la ed. íntegra a cargo de Paul Flat y René Piot, París, Plon, 1893-1895, y, mucho más reciente, la ed. abreviada a cargo de André Joubin, Ginebra, La Palatine, 1943. De Eugène Delacroix se ha editado en lengua castellana *El puente de la visión*, a cargo de M.ª Dolores Díaz Vaillagou, Madrid, Tecnos, 1987 (Col. Metrópolis). El pintor comenzó a escribir su diario en 1822, a la edad de veinticuatro años, y prosiguió su redacción durante un período de tiempo superior a los cuarenta años, hasta 1863, año de su muerte. *(N. del T.)*

está sembrado de impresiones, de destellos y de pensamientos agudísimos en torno a la música, así como de juicios sobre muchos músicos contemporáneos, que son testimonio de una sensibilidad abierta a toda clase de sugerencias artísticas; o el famoso ensayo de Baudelaire sobre *Tannhäuser* de Wagner *, en el cual el poeta, con singular ingenio crítico, supo ya decantar, en la copresencia de religiosidad y sensualidad, el elemento fundamental de la musicalidad de Wagner.

Al acercarnos a la mitad del siglo, los temas objeto de reflexión tienden a ampliarse y los intereses se desvían hacia temas que se alejan del replegamiento intimista propio de las primeras décadas del Romanticismo. Sucederá entonces que el problema de la relación de la música con la sociedad, con la época, con el público y con la historia se volverá el tema central sobre el que se especulará en escritos ulteriores.

* Cfr. «Richard Wagner y *Tannhäuser* en París» (18, marzo, 1861), en Charles Baudelaire, *El arte romántico*, ed. a cargo de Carlos Wert, Madrid, Felmar, 1977 (La Fontana Mayor, 16), pp. 229-256. *(N. del T.)*

11. La música y la fusión de las artes

1. Heinrich Heine: música y público

La voz «Romanticismo» es un término muy polivalente desde el punto de vista semántico. No siempre coincidieron entre sí los significados que adquirió en uno y en otro país de Europa en su momento de vigencia. Concretamente, el modelo alemán de Romanticismo, que daba la primacía a un gran anhelo de infinitud, era bien diferente de aquel otro —de rasgos muy difíciles de definir por ser más vagos— que se había configurado en Francia y en Italia, especialmente en Lombardía, en el que se mezclaban los recuerdos provenientes de la Revolución francesa, de las empresas napoleónicas y del catolicismo de Manzoni con los amplios residuos que habían quedado del sensismo iluminista. De aquí que el Romanticismo de muchos novelistas, poetas, críticos y músicos franceses e italianos de la primera mitad del siglo XIX discrepara tanto del modelo alemán: los intereses que lo movían eran distintos; también lo eran los matices de que hacía gala el discurso y los problemas a los que se les hacía frente. El rechazo de todo sistema, la actitud de intolerancia para con la crítica erudita y la elección que se hizo del arte como experiencia directa y de la impresión como algo fresco fueron caracteres comunes a muchos escritores románticos de origen francés o italiano; por el contrario, en Alemania había una gran tradición filosófica, con una fuerte tendencia a lo sistemático, que habría de pesar notablemente sobre los escritores. Son muy significativos, por participar del clima intelectual que pretendemos describir, los escritos críticos del gran poeta Heinrich Heine, quien no sólo les brindó a los músicos románticos algunos de los más bellos textos

para sus *Lieder* sino que también nos dejó, como testimonio del vivo interés que sintió siempre por la música, una correspondencia que escribió, en su mayor parte para la revista alemana *Allgemeine Zeitung,* sobre la vida musical de París durante la década 1830-1840.

A través de sus críticas, se puede observar cómo es probable que Heine se hallara idealmente más cerca de la corriente de pensamiento que había partido de los iluministas franceses que de la que había partido de los románticos alemanes. La idea de la primacía de la sensibilidad con respecto a la razón en lo concerniente al juicio sobre la obra de arte recuerda más la actitud de un Diderot que la de un Kant, sin ningún género de dudas. Como en muchos escritores románticos, la deseada falta de sistema, el carácter fragmentario y, a menudo, voluble que adoptan los juicios, el acto de confiarse constantemente a la impresión, la exaltación de la sensibilidad —que se sustrae no sólo a todo control racional sino también al hecho de entrar en litigio con una sensibilidad ajena—, los escasos conocimientos que se tienen acerca de los aspectos técnicos del arte —conocimientos cuya ausencia no se lamenta, sino que casi se exhibe como condición indispensable de un juicio más genuino—: todos estos rasgos aspiran exclusivamente a una revalorización del sujeto como único punto obligado de referencia frente a la obra de arte, así como al derecho que a dicho sujeto le asiste de abandonarse a las fantasías y a las visiones oníricas en las que se confunden, dentro de un único halo luminoso, tanto la obra de arte, el que la ha creado y el que goza de ella como las sensaciones, emociones y pensamientos radiantes que la obra en sí provoca.

La forma que tiene Heine de aproximarse a la música, con frecuencia de tipo biográfico, es a veces anecdótica, literaria, novelesca y vaga, pero no, por esto, menos iluminadora —como ya se vio con relación a Stendhal—; se la descubre, con acentuaciones diversas, a través de las correspondencias periodísticas que, ocasionalmente, enviaba Heine a la revista *Allgemeine Zeitung* de Augusta, así como a otras revistas, durante sus años de estancia en París. La figura de Meyerbeer domina por encima de las demás en las correspondencias musicales de Heine; en ella se compendian las contradicciones de una época, dándose la circunstancia de que, en algunos aspectos, el poeta y el músico son partícipes de la misma ambigüedad. Heine, tan sensible a ciertos valores de la música que son incluso externos a ella, queda fascinado por la potente estructura coral de muchas óperas de Meyerbeer, especialmente *Robert le diable* y *Les Huguenots,* y sobre todo, por lo que óperas como éstas representan entonces, en el sentido de mantenerse fieles a los ideales de su tiempo. El elemento espectacular, que constituye uno de los nudos de la *Grand Opéra* —de la que puede decirse, con justicia, que fue Meyerbeer el fundador—, implica una relación muy particular con el público, una relación de armonía, precisamente, con ese público de la media y de la alta bur-

guesía que, reforzado como clase social después de la revolución de julio *, no se había olvidado todavía de los ideales de la revolución de 1789 y que podía, por este motivo, gozar de la libertad reconquistada y contemplar, sin alterarse, las luchas de religión y el triunfo de las libertades civiles. Así, pues, Heine es perfectamente consciente de que el arte de Meyerbeer se basa, principalmente, en el efecto que produce sobre un público muy peculiar: un público que está ligado a determinadas contingencias históricas. Ahora bien, su estado de ánimo de aquellos años se halla ambiguamente atraído por aquellos aspectos del arte de Meyerbeer que Schumann —más teutónico y, tal vez, más profundo y reflexivo que Heine— rechazara desdeñosamente y condenara sin posibilidad de apelación; una década más tarde, sería Heine quien rechazaría igualmente la espectacularidad de Meyerbeer, dirigiéndole ásperas críticas al amigo de otro tiempo. Sin embargo, aunque las conclusiones a las que llegan Heine y Schumann parezcan radicalmente opuestas, los análisis que llevan a cabo uno y otro no resultan, en cambio, tan divergentes, pues ambos, en el fondo, constatan los mismos elementos dentro de la obra de Meyerbeer. Con todo, los juicios más agudos, no sólo sobre Meyerbeer sino, en general, sobre la naturaleza de la música, emergen cuando Heine compara la música y la personalidad de aquél con las de Rossini; los dos músicos simbolizan dos aspectos antitéticos de la personalidad del poeta, pero que se hallan presentes en ella: uno satisface y acaricia sus inclinaciones intimistas, líricas, fantásticas, mientras que otro da satisfacción a su naturaleza extrovertida, propensa a los entusiasmos, sensible al mundo circundante y a sus propios humores y valores y dispuesta a tomar partido por una idea. «Sintiéndome inclinado de forma natural por la dulzura que comporta el no hacer nada, me tiendo de buena gana sobre floridas y herbosas alfombras, observo después cómo pasan tranquilamente las nubes y les saco gusto a los juegos de luces [que éstas originan]; pero el infortunio quiso que yo abandonara muy pronto este extravagante estado de placidez a causa de los duros golpes que el destino me asestó en los flancos, debiendo tomar parte entonces forzosamente en los dolores y en las luchas de mi tiempo [...].» [1]

Oscilaciones como éstas, típicamente románticas —que ya observamos en la personalidad de Hoffmann—, se tangibilizan en Heine en una adhesión que fluctúa entre la irreflexión rossiniana y la exterioridad meyerbeeriana. No obstante, esta ondulación entre dos extremos opuestos sin posibilidad de resolución —que debe verse, a nivel consciente, como un desgarro interior del propio Heine— encuentra su verificación más objetiva al confrontarse los caracteres de ambos músicos: «[...] sobre las olas de la música de Rossini se mecen, del modo más confortable, tanto los placeres como los

* Entiéndase: la Revolución francesa de 1830. *(N. del T.)*

sufrimientos individuales del hombre: amor y odio, ternura y deseo ardiente, celos y mal humor. En esa música, todo es sentimiento individual; de aquí que en ella sea característico el predominio de la melodía: expresión inmediata de un sentimiento individual. Por el contrario, en Meyerbeer se da la supremacía de la armonía; en el caudal de las masas armónicas se pierden y se ahogan las melodías, de la misma manera que las sensaciones particulares de cada individuo naufragan en el sentimiento global de un pueblo entero, y en tales corrientes armónicas se sumerge gustosa el alma, que se regocija con todo el género humano y siente como propios los grandes problemas de la sociedad. La música de Meyerbeer es más social que individual [...]» [2].

El viejo conflicto dieciochesco que se daba entre la armonía y la melodía sobrevive aún, por tanto, en el pensamiento de Heine, si bien se modifican los términos del problema. La melodía sigue siendo la voz de la individualidad, del sentimiento, de la interioridad, mientras que la armonía —fruto del raciocinio para el hombre del siglo XVIII— constituye para Heine el ámbito en el que puede encontrar su mejor expresión lo colectivo, lo social, el pensamiento, el concepto. Si, pocos años antes, Stendhal podía declararse todavía, sin apenas sombra de duda, partidario de la melodía —convencido como estaba de que la música era, de por sí, el arte del sentimiento, el refugio de que disponía el individuo para con las penas de la vida, y la imagen misma de la felicidad y del sueño—, Heine vive proyectado hacia otra época. Si Stendhal, por muchos motivos, era todavía un hombre anclado en el pasado —aunque se tratara de un pasado próximo—, Heine vive totalmente dentro de sí las contradicciones y las antinomias características del Romanticismo, que quedan fielmente reflejadas en los juicios que emite sobre distintos músicos de su tiempo. Gracias a su sensibilidad ensoñadora y a su inclinación al intimismo, Heine puede sentir como muy cercanos a él a compositores como Chopin; sin embargo, no puede captar los valores destructivos de un músico como Berlioz, cuya grandeza es paralela a su rechazo de un arte *bello,* pulido y clásico. De cualquier modo, Heine suele preferir el arrojo del genio a la perfección formal, por ser ésta una pariente próxima de la aridez y de la frialdad. Debido a esto, ha de preferir siempre a un Berlioz o a un Liszt, pero nunca a un Mendelssohn, por clásico, a quien en cambio reprocha, con gran agudeza, su «falta absoluta de ingenuidad», lo que, para Heine, es el pecado más grave en que puede incurrir un artista; Heine se erige así en el espía que denuncia la escasez de genialidad. «La hechura deliciosamente bella» de las obras de Mendelssohn compensa quizás de la falta de ingenuidad de que adolecen, pero, en cualquier caso, dicho defecto es la causa, según Heine, de la fría relación de Mendelssohn con el público y de que no consiga «subyugar a las multitudes».

A través de los juicios formulados sobre los grandres de su tiempo, al margen de las contradicciones y de las ambigüedades contenidas en ellos, Heine deja entrever esa profunda revolución que se está perfilando en el mundo de la música y también fuera, que no deja de lado la instauración de una relación nueva con un público también nuevo; ya no hay que pensar en el saloncito aristocrático ni tampoco en la elite, constituida por la alta burguesía, de la elegante sala de conciertos parisiense, sino en el público de masas de la naciente sociedad industrial. De esto podemos deducir que Heine, aunque participe aún de la *rêverie** romántica y busque todavía en el arte un refugio para las asperezas de la vida —un contacto en clave intimista con la individualidad irrepetible de la obra—, intuye, no obstante, que una nueva época se atisba en el horizonte, la cual revolucionará de modo radical las categorías estéticas elaboradas por la sociedad del pasado. La sociedad de masas, que apenas comienza a perfilarse entonces en el horizonte de la historia, exige del artista efectos más potentes y, desde un punto de vista cualitativo, diferentes. El virtuosismo orquestal de Berlioz o el pianístico de Liszt o el violinístico de Paganini no cuentan con un parangón similar en toda la historia de la música, tratándose como se trata de fenómenos que se dirigen a un gran público, del que Heine sospecha que se asoma con nuevas demandas al proscenio de la historia.

En realidad, Heine está ya lejos de los entusiasmos y de las impetuosidades de un Wackenroder, de un Hoffmann, de un Richter; ese mundo del cual también él se nutrió ha quedado ahora a sus espaldas, pudiendo repetir muy bien con Liszt que el artista —como el intelectual en general— «se halla a menudo mal sentado sobre el taburete en el que se apoya» y que «tal vez nos sintamos todos un poco incómodos entre un pasado del que ya no queremos saber nada y un porvenir que no conocemos todavía»[3]. Heine advierte con realismo, a la vez que con dolorosa nostalgia, que los nuevos tiempos no favorecerán al arte más que los precedentes. Las enseñanzas de Hegel están muy arraigadas en su mente; pese a ser así, en opinión de Heine, la muerte del arte se verifica no con la supremacía de la poesía, sino con la de la música, arte que simboliza, «probablemente, nada más que la demolición de todo el mundo material». Heine considera que la orgía mundana que se desencadena en el seno de la música en el París de su tiempo no es un fenómeno positivo, sino «quizás la última palabra de la vida». Por este motivo, Liszt —que, más que ningún otro músico, representa junto a Berlioz los nuevos tiempos— le hace pensar a Heine, a causa de su virtuosismo trascendental, en «una melodiosa agonía del mundo fenoménico». Es más: para Heine, la música está destinada a desaparecer, anegada en el estrépito del mundo moder-

* Ilusión o ensueño. *(N. del T.)*

no, de los ferrocarriles, del poderío del dinero, de la industria y de la política, cosas todas estas que harán sentir muy pronto su peso en el mundo del arte, dictando imperativamente las nuevas reglas del juego; o, por el contrario, tal vez esté destinada a renacer, pero entonces habrá de ser distinta, desarrollar una nueva vida y establecer unos lazos diferentes con la colectividad.

Algunos años después, otro músico, Richard Wagner —lúcido testigo también de la crisis de su época—, retomará las ideas estéticas y sociales de Heine, si bien en otra clave y con otros propósitos. El autor del *Buch der Lieder* * —un Heine que escuchaba con romántica nostalgia no sólo el *bel canto* rossiniano sino el legado musical de Schubert, Beethoven y Schumann, legado al que él mismo proporcionó, mediante sus poemas líricos, forma y materia— vive con lucidez y con irónica inteligencia el fin de ese mundo en el que la música podía concebirse todavía como apertura hacia lo inexpresable, como expresión de lo inefable, de lo infinito, y como lenguaje privilegiado del individuo. Para Heine, la música de los nuevos tiempos asume solamente «el papel de vaga intermediaria entre el espíritu y la materia» [4].

El acento que pone Heine en todo lo concerniente al valor «social» de la música: la atención que dedica a las relaciones con el público y al impacto del espectáculo como contrapartida de los valores intimistas de la música —tan estimados por los primeros románticos—, no constituye una idea aislada en el contexto general de su pensamiento, sino que se la encuentra uno a menudo desarrollada a lo largo de su obra, incluso con nuevas resonancias, cada vez con mayor frecuencia después de los años treinta y cuarenta. El discurso sobre la sociabilidad del arte se preocupa también de resaltar el valor «nacional», autóctono, del arte, al prestar suficiente atención a las implicaciones políticas del arte y de la música en sentido lato. Tras Heine, una ideología similar conquistará a Wagner, repercutiendo en toda la cultura, no sólo alemana sino europea en general, del siglo XIX, ya que también fuera de Alemania semejantes ideas dispusieron de un terreno fértil para su desarrollo.

Hasta en Italia, país que probablemente haya sido el más refractario a las ideas románticas desde el punto de vista musical, se percibieron los ecos de las ideas musicales que circulaban al otro lado de los Alpes. La *Filosofia della musica* de Giuseppe Mazzini, escrita en 1835, merece una mención, no tanto por la originalidad de pensamiento que en ella se puede observar como por captar la dimensión de la fractura que se produce entre la cultura musical italiana y la europea de ese momento, si bien es cierto que también se pueden descubrir en este breve ensayo algunas ideas interesantes en torno al Romanticismo. La idea central del mismo es, en cualquier caso, la sociabilidad del

* Hay una ed. en la lengua castellana: *Libro de los Cantares*, a cargo de Teodoro Llorente, Buenos Aires, Sopena Argentina, 1952[3] (Bibl. Mundial Sopena). *(N. del T.)*

arte, entendiéndose ésta no como un dato de hecho, no como una constatación sociológica o política, sino como supremo deber ser. Como contrapunto de esta idea se defiende el principio, sin duda romántico, de que el arte es expresión de un ideal o, mejor aún, expresión del ideal por excelencia. Desde el instante en que el ideal o la Idea se manifiesta como concepto de una época, de una nación o de la humanidad, la aspiración a un arte social se funde con la aspiración al arte como encarnación de la Idea. Por tanto, el arte en general y la música en particular se configuran, desde el punto de vista de la filosofía de Hegel, como una etapa y, desde el punto de vista de la filosofía de Schelling, como la etapa suprema en la que culmina la realización de la Idea. Alrededor de este punto, justamente, se ensarta la polémica que Mazzini dirige contra la frivolidad de la música, especialmente de la ópera, reducida —en opinión de este autor— a ser simple «distracción» cuando lo que debería hacer es acceder a las categorías supremas del pensamiento y de la civilización. «La música —en afirmación de Mazzini— es una armonía de lo creado, un eco del mundo invisible, una nota del acorde divino al que el universo entero dará expresión algún día; y vosotros, si queréis, podréis aferraros a ella siempre que estéis dispuestos a elevaros para contemplar el universo, a profundizar confiados en las cosas invisibles y a abrazar cuidadosamente todo lo creado, haciéndole entrega de vuestras almas y de vuestro amor.»[5]

Algunos críticos han llegado a hablar de Mazzini como si se tratara verdaderamente de un precursor de la estética wagneriana; planteamiento, quizás, un poco aventurado, pues, en definitiva, sus ideas musicales eran sencillamente partícipes del clima general de la época, palpable en muchos autores contemporáneos de Mazzini. En realidad, la polémica formulada contra el melodrama como espectáculo de pura evasión es una herencia del Iluminismo, aunque, en el caso de Mazzini, se la coloree de vetas románticas con una fuerte impregnación de misticismo: «La música, que es el único idioma común a todas las naciones, el único que transmite explícitamente un presentimiento de humanidad, está llamada a desempeñar, sin dudas de ninguna clase, los más elevados destinos, que no consisten, por supuesto, en proporcionar entretenimiento a un pequeño número de holgazanes durante sus horas de ocio [...] Esta música, que hoy está vilmente deteriorada, se reveló omnipotente para con los individuos y las multitudes; así, pues, los hombres la adoptaron en calidad de inspiradora de importantes acontecimientos y de sacrosantos pensamientos, y aquellos elegidos que contaron con la suerte de gozarla buscaron en ella la expresión más pura, más general y más simpática de una fe en la sociedad»[6]. En su visión histórica de la música —en su discurso, Mazzini se refiere exclusivamente a la música melodramática—, este autor aboga por una especie de síntesis entre el mundo germánico y el italiano, de la que podría derivarse una renovación artística y social de la

música, con unas implicaciones más universales que nacionales. Para Mazzini, la melodía y la armonía son, efectivamente, los dos elementos generadores de la música: «la primera simboliza la individualidad; la segunda, el pensamiento social» [7]. En la música alemana, «armónica en grado sumo», se contiene —según Mazzini— el pensamiento social, la Idea —pero la Idea sin la individualidad, que es la que traduce el pensamiento en acción—; en esa música «está Dios sin el hombre» y «el yo se pierde» [8]. En cambio, en la música italiana falta «el concepto santificador de toda empresa, el pensamiento moral poseedor de las fuerzas del intelecto, el bautismo de una misión [...] La música italiana se vuelve estéril en el materialismo, mientras que la música alemana se consume inútilmente en el misticismo» [9]. A través de tan nebulosos pensamientos, se atisba —todavía románticamente— el anhelo de la síntesis suprema, el anhelo de un destino redentor, que se confía esta vez al genio italiano, con el fin de superar tanto el avaro individualismo como la abstracta sociabilidad. Los genios de Rossini, Bellini y Donizetti constituyen, para Mazzini, una anticipación de aquello a cuanto estaba destinado el genio italiano en un futuro inmediato. Verdi no había hecho aún su aparición en la historia; sin embargo, probablemente pueda aventurarse que habría representado la encarnación ideal —más que Wagner— de lo que Mazzini andaba codiciando alrededor de los años treinta.

2. *La música programática*

El problema del poder descriptivo de la música se instaura como núcleo en torno al cual gira el pensamiento de muchos músicos románticos, adquiriendo enorme relieve al surgir y desarrollarse la música programática. Desde luego, no se trataba de una novedad absoluta; dentro de la historia de la música, ya había habido intentos de describir, sin la ayuda de un texto literario, alguno que otro suceso o fenómeno natural; en este sentido, basta recordar *La batalla* de Andrea Gabrieli, *Las historias bíblicas* de Kuhnau, *Las estaciones* de Vivaldi y, finalmente, la *Pastoral* de Beethoven, citándose tan sólo los ejemplos más ilustres *. Ahora bien, sí se trataba de un fenómeno esporádico: la música descriptiva o programática no se consideraba como un género en sí

* Sorprende que Fubini ponga como «ejemplo ilustre» de música descriptiva «sin ayuda de un texto literario» *Las estaciones,* cuando incluso se escribieron cuatro sonetos, uno por cada estación —que han llegado a atribuirse, aunque con reservas, al propio Vivaldi—, que permiten constatar, mediante su lectura previa o coetánea a la ejecución instrumental, la interdependencia que presentaban, por un lado, lo que podríamos denominar, de alguna manera ya, un «programa» y, por otro, la música compuesta ¿con la ayuda? de la base conceptual aportada por los textos de los poemas a los que aquí se alude. *(N. del R.)*

misma; constituía un caso aislado y, en el fondo, el programa se limitaba al título y a una vaga intención descriptiva; con ello, la forma clásica tradicional se mantenía intacta. Hay que llegar al Romanticismo para que la música programática se instituya como género aparte, sobre todo bajo la forma de poema sinfónico, que gozó de tanta fortuna durante el siglo XIX. Este súbito desarrollo de la música programática respondió a exigencias bastante complejas, que se contradecían, en parte, con la aspiración simultánea del Romanticismo a la música pura. Los escritos de Liszt son particularmente significativos por lo que respecta a este problema; su máxima aspiración, compartida por muchos músicos románticos, se centraba en la consecución de una unión más estrecha entre música y poesía, o, dicho con otras palabras, propugnaba la creación de una música generadora de obras literarias. Esta concepción de la música defendida por Liszt se hallaba íntimamente ligada al deseo de renovación de las formas tradicionales a las que, hasta entonces, se había circunscrito la música. En un célebre ensayo de 1855 sobre Berlioz —paso obligado para todo aquel que quiera iniciar una discusión sobre la música programática—, Liszt enuncia los principios característicos de este género musical con su acostumbrado estilo enfático, casi profético, que parece servir de preludio al de Wagner. Tras un elogio generalizado de la música, el arte privilegiado por excelencia, gracias al cual los sentimientos pueden llegar a expresarse directamente sin mediación de ningún tipo —arte celestial que al hombre le permite entrever lo que, de otro modo, le estaría negado; eco de un mundo divino—, Liszt afronta el problema que más a pecho se tomó: ante todo, la renovación de la forma. Berlioz es el símbolo de esta rebelión contra el pasado: ha trastornado con sus creaciones la estructura de la sinfonía clásica; solamente el futuro podrá dar el veredicto definitivo acerca de su valor; aun así, «el artista debe buscar lo bello fuera de las reglas de escuela, sin temor a sentirse después desilusionado». Evidentemente, las simpatías de Liszt son para quien viola las reglas y no se apoya, inerte, en la tradición. Mas, aun siendo esta polémica común a todos los románticos, ahora se aborda con miras a la defensa del nuevo género: la música programática. Esta defensa responde a una profunda exigencia de la época, consistente en la aspiración de fundir las artes, las unas con las otras, aboliendo así todo confín entre ellas, en orden a la consecución de una expresividad más completa. Hasta entonces, la música se había encontrado, en el seno del melodrama, con la poesía, con la literatura, pero nunca se había unido, se había fundido completamente con ellas. Según Liszt, la música programática sí responde por fin a este ideal. En esta clase de música, la inspiración poética se trasvasa sin dejar residuos y se transforma en el elemento revolucionario capaz de renovar la forma tradicional. El desarrollo de la música programática no representa, pues, ningún síntoma de decadencia, de agotamiento, o una confesión de impotencia, sino

una etapa fundamental, una conquista en el ámbito de la historia de la música, «un resultado necesario del desarrollo de nuestros tiempos». La música instrumental pura —aquella que revela una inspiración exclusivamente musical— tiene límites, graves de por sí, de insuficiencia; en primer lugar, carece de comunicabilidad: una música como ésta, hecha únicamente a base de sonidos concatenados conforme a una lógica interna, no podrá ser comprendida más que por unos cuantos especialistas, no podrá dirigirse a todos los hombres. El músico puro, «dado que no habla a los hombres ni de sus alegrías, ni de sus sonrisas, ni de sus resignaciones, ni de sus deseos, se volverá un objeto indiferente a las masas e interesará tan sólo a sus colegas, los únicos con competencia para poder apreciar su habilidad». El compositor que «atribuye importancia solamente al uso del material no es capaz de crear a partir de éste nuevas formas, ni de infundirle un nuevo soplo de vida, puesto que no está impelido por ninguna necesidad intelectual —y ni siquiera por una pasión ardiente que exija ser expresada— a descubrir nuevos medios expresivos». Sólo el *músico-poeta,* extraña paradoja, puede extender los confines de su arte, «al romper las cadenas que impedían el vuelo libre de su fantasía». A través de un *programa,* el músico puede dar un contenido más determinado a sus ideas, puede indicarnos la dirección que éstas toman y «el punto de vista desde el cual él se aferra a determinado tema». «La función del programa se hace así indispensable, y su entrada en las más elevadas esferas del arte aparece justificada.» La sinfonía programática es, para Liszt, la música del futuro: la única mediante la cual pueda realizarse aquella fusión íntima y completa entre las grandes obras maestras de la literatura y de la música, como ya había sucedido, por otros derroteros, con el teatro griego y también, de modo imperfecto, con el oratorio y la cantata, aunque en estos géneros la cuestión se hubiera planteado no como unión, sino como combinación de un arte con otro. La música instrumental pura —la sinfonía clásica— no nos comunica más que «la abstracta expresión del sentimiento humano universal» de una forma del todo impersonal, mientras que la música programática —el poema sinfónico— nos puede comunicar la universalidad concreta de los caracteres.

Es evidente la clara actitud romántica de todo el pensamiento de Liszt. Esta exaltación suya de la música programática encaja perfectamente con la aspiración romántica a la convergencia de las artes bajo la égida de la música, cuyo máximo teorizador es, justamente por esa época, Wagner. En cualquier caso, Liszt está bastante lejos de la mentalidad de los primeros románticos. Si, a principios del siglo XIX, la fusión entre las distintas artes venía simbolizada por la música instrumental pura, que, con su sublime indeterminación, conseguía acallar y superar todo elemento extraño que aún podía aparecer en las demás artes; si la indeterminación expresiva se consideraba como el recur-

so más elevado de que disponía la música, lo que decretaba su superioridad y nos permitía acceder a lo absoluto, a lo incognoscible, todo esto se consideró después, sin embargo, como una insuficiencia, como una rémora. Ya Schumann y Mendelssohn habían alabado la nitidez y la precisión de la expresión musical; Liszt, en cambio, no se contenta con la música como sonido puro; para él, la música debe pintar, describir, y esto podrá hacerlo siempre que busque la inspiración en un campo ajeno al suyo, es decir, en la poesía, pues, de otro modo, se reduciría a pura *técnica;* en otras palabras: la técnica, la forma, debe llenarse con un contenido, con *ideas* que expresen algo, y no actuar como un fin en sí misma.

De ahora en adelante, se van perfilando, dentro de la estética musical, dos grandes corrientes que ya habían estado presentes como posibilidades en el pensamiento de los primeros románticos: la estética de la forma y la estética del sentimiento. Liszt comienza a tomar conciencia de esto cuando, al hablar de una música instrumental pura como mera forma, como arabesco sonoro, carente de expresividad, la distingue de una música mucho más expresiva, rebosante de expresión y de sentimientos románticos.

Schumann, Liszt, Mendelssohn y Wagner desarrollaron y llevaron hasta sus últimas consecuencias, como experiencia concluyente, las implicaciones contenidas en el concepto de arte como expresión del sentimiento. Las primeras formulaciones de la estética romántica en Wackenroder, en Hegel, en Schopenhauer, etc., eran tales que contenían en sí la posibilidad de desarrollos divergentes. La concepción de la música como expresión de lo infinito, de la idea bajo la forma del sentimiento, como lenguaje privilegiado capaz de expresar cuanto con el lenguaje común era inexpresable, gracias precisamente a su asemanticidad, dará lugar, según donde se ponga el acento, a una estética de la forma o a una estética del sentimiento. Se llegará al primer caso insistiendo en el aspecto asemántico, ambiguo de la música, considerándolo, como mucho, algo análogo al sentimiento, capaz de reproducir su forma abstracta, aunque sin relación directa con él, y capaz de restituir a la música la expresividad a un nivel metafísico. Al segundo caso se llegará, a su vez, poniendo el acento sobre el término *expresión,* considerando la música como el lenguaje del sentimiento, capaz de expresar y de comunicar éste con todos sus matices y grabaciones.

3. Wagner: arte y revolución

Aunque las diversas corrientes de pensamiento vigentes durante la primera mitad del siglo XIX son numerosas y difícilmente reconducibles a un molde único, nadie tal vez como Wagner —músico, poeta, filósofo y crítico— resu-

me con tanta eficacia la multiplicidad de aspectos de que se nutre el pensamiento romántico. Sus abundantes y prolijos escritos —epistolarios, ensayos, estudios críticos, políticos, ideológicos, filosóficos, estéticos y autobiográficos— se proponen primordialmente justificar e ilustrar, en los planos filosófico y estético, la validez histórica e ideológica de su reforma teatral y sacar a la luz los fundamentos doctrinales de ésta. Se descubren en estos escritos muchos motivos que ya habían sido característicos del pensamiento romántico en general; pese a ser así, no puede dejar de reconocerse que, en su conjunto, Wagner representa no sólo una síntesis sino también una propuesta original que —aun cuando consistiera más en una capitulación que en una apertura hacia el futuro— se convertirá en punto obligado de referencia para toda la cultura romántica.

En ciertos aspectos, la concepción wagneriana del arte y de la música no está muy lejos de la de sus contemporáneos, sobre todo de la de Liszt, si bien es cierto que la de Wagner se reviste de una construcción intelectual mucho más compleja y, a veces, artificiosa. La base sobre la cual se mueve todo el pensamiento de Wagner es aún el concepto romántico del arte como expresión, junto con la aspiración a la convergencia de todas las artes en orden a conseguir una expresividad más completa. Este anhelo de unificación de todas las artes bajo el patrocinio de la música se encuentra —como ya se ha visto— no sólo en muchos pensadores románticos sino también en muchos músicos: ya Beethoven, cuando escribe la *Novena Sinfonía,* tiene en su mente un programa similar. Pero, si nos constreñimos al ámbito del melodrama, Weber se muestra especialmente próximo a las ideas sobre las que Wagner teorizará más tarde en sus escritos; esto se constata en la polémica que Weber mantiene contra el melodrama dieciochesco y en su ansia de crear una ópera auténticamente impregnada de espíritu germánico en la que se realizara una perfecta fusión de poesía y música. En el tipo de ópera propugnado con énfasis profético por Weber —que es el que todos los alemanes desean—, todas las artes deben colaborar y «fundirse» unas con las otras; asimismo, «todas deben desaparecer y sumergirse de distintos modos para emerger de nuevo al crearse un nuevo mundo» [10]. De esta manera se expresa Weber en su ensayo sobre la *Undine* de Hoffmann; incluso añade lo siguiente: «En esto radica el secreto grande y profundo de que hace gala la música, secreto que puede sentirse pero que no puede expresarse [...] En pocas palabras: lo que es el amor para la humanidad es la música para las artes y también para la humanidad. De hecho, la música es, en realidad, el amor mismo, el lenguaje más puro y etéreo del que se sirven las emociones, que es comprendido simultáneamente por millares de personas diferentes al no contener más que una verdad fundamental. Esta verdad del lenguaje musical, sea cual sea la forma inusitada con que se manifieste, afirma victoriosamente sus derechos al final. Esto lo

demuestra, con frecuencia y de modo irrefutable, el destino de las obras de arte creativas y significativas de cualquier época [...]» [11]. También es Weber quien, en una carta que dirige a Friedrich Kind en 1821, escribe: «El poeta y el compositor están tan vinculados el uno al otro que resultaría ridículo imaginar que este último pudiera añadir algo de valor [a la ópera] sin contar con el primero» [12]. Transcurridas tres décadas, se volverá a teorizar sobre todos estos temas en los escritos de Wagner; ahora bien, en el autor de *Tristán* hay algo más que una mera síntesis de ideas pertenecientes a los diversos pensadores que le precedieron. El concepto de obra de arte total, de *Gesamtkunstwerk,* es verdad que no es abolutamente nuevo en Wagner; es más: en el fondo, la idea misma de música programática es ya una ejemplificación de dicho concepto; no obstante, en Wagner, el concepto de *Gesamtkunstwerk* se conecta íntimamente con la idea de revolución, idea que invade todo su pensamiento musical y filosófico.

Es notorio que, para Wagner, la *Gesamtkunstwerk,* la obra de arte total, la obra de arte del futuro, encuentro de todas las artes —poesía, danza, música—, es el *drama,* que, en cualquier caso, no se identifica con la ópera tradicional, considerada por él como una parodia de aquél, como una progresiva corrupción y mistificación producto de la historia, que nunca se dejó engañar por las frecuencias tentativas de *reformas,* las cuales dejaron siempre las cosas, lamentablemente, como estaban: en el punto de partida. El *drama,* para Wagner, no es un género musical y, menos aún, literario; no es un nuevo tipo de arte que pueda convivir con las demás artes: el drama es el único arte completo, verdadero y posible; el arte que restituirá a la expresión artística su unidad y su comunicabilidad. El error fundamental de la ópera tradicional «consiste en esto: en que de un medio de expresión [la música] se ha hecho un fin y en que de un fin de la expresión [el drama] se ha hecho un medio [...]» [13]. A través de esta célebre y significativa frase, escrita por Wagner con ese estilo suyo, habitualmente tan convincente, se pone ya de manifiesto que, para él, la música no es, de por sí, autosuficiente. La música es el lenguaje de los sentimientos; «el lenguaje inmediato del corazón». Más la música pura, por sí sola, no puede expresar la individualidad: «la expresión de un contenido determinado, claro, inteligible, individual, es imposible mediante el lenguaje instrumental, que no puede dar sensaciones sino generales». Volvemos así a los temas entrevistos en Liszt: los románticos de mediados de siglo no se contentan ya con la música instrumental pura, considerada pocas décadas antes, sin embargo, el vértice de todas las artes. El Romanticismo aspira ahora a cosas más grandiosas, más complejas, más grandilocuentes; la *grand opéra* es una de las manifestaciones más deterioradas a causa de tanta ansia de grandeza, de tanta aspiración de decir, de expresar cada vez más, a costa de ser retóricos y pesados; en cambio, la obra wagneriana devie-

ne quizás el aspecto más natural —y el más íntima y auténticamente vivenciado— de cuantos entrañara tal aspiración del Romanticismo tardío.

El drama wagneriano es, por tanto, al menos según las intenciones de su autor, el logro acabado de esta reintegración, el fin de esta alienación que la música llevó a cabo por sí misma. Toda la historia de la música no es más que la historia de la progresiva entronización de esta alienación y de las tentativas que se acometieron, sin mucho éxito, para ponerle remedio; de idéntica manera, la historia del último Beethoven —aquel que llegó a sentir del modo más agudo esta fractura— es la historia de ese esfuerzo por alcanzar a expresar lo que no se podía expresar: el maestro concebía el *tema,* mas no conseguía hacerse con la forma inteligible y ordenada que lo representara. Solamente en la *Novena Sinfonía* se vislumbran las posibilidades reales de la música: el *Himno a la Alegría* abre horizontes nuevos, potencialidades nuevas, sintiéndose Wagner, en su presunción, destinado a recogerlas y a desarrollarlas. Beethoven «buscaba al poeta»; debido a esto, su melodía del *Himno a la Alegría* no aparece concebida «sobre las palabras o en función de las palabras del poeta», sino compuesta únicamente ateniéndose a la poesía de Schiller, a causa del estímulo que provocara en él el concepto que, en líneas generales, se contenía en dicha poesía. A pesar de ser así, cuando Beethoven, en el curso de la composición, «es transportado desde el tema de esta poesía hasta el carácter dramático inmediato [de la misma], vemos surgir sus combinaciones melódicas, cada vez más determinadas y precisas, a partir de los versos de la propia poesía, de suerte que la expresión infinitamente variada de su música responde exclusivamente al sentido, por cierto más elevado, de la poesía y de la palabra; esto acontece de manera tan directa que, de repente, nos parece imposible pensar y comprender la música separada de la poesía» [14].

La última sinfonía de Beethoven es un punto fijo de referencia en el pensamiento de Wagner, un símbolo de la grandiosa concepción histórica de éste, de sabor casi hegeliano, en la que toda manifestación artística excluye, por lo menos teóricamente, las precedentes: etapas necesarias de una evolución necesaria, en la que todo se halla concatenado y en la que el desenvolvimiento histórico de la música está unido a los condicionamientos ético-sociales conforme a una relación objetiva y forzosa, desde el momento en que el arte se entiende como expresión total del hombre y de la vida humana. Pero, volviendo a la concepción wagneriana del drama como punto de encuentro de todas las artes, es imprescindible remontarse hasta la teoría sobre el origen del lenguaje y de la música al objeto de comprender plenamente aquélla. En efecto, en la base del concepto de *Gesamtkunstwerk,* dominante en todo el pensamiento wagneriano, existe, justificándolo teóricamente, la creencia de que, en el lenguaje primitivo, la palabra y la música habían tenido un origen común, creencia que Wagner heredó del Iluminismo a través

de Rousseau, Kant, Herder, etc. Hubo un tiempo en que el lenguaje reunía, en un conjunto, música y poesía; los aspectos vocálico y prosódico del lenguaje representaban su parte emotiva, musical y melódica, mientras que las consonantes representaban su parte «plástico-intelectiva», capaz de determinar, de fijar y de concretar el lenguaje en sí. No obstante, cuanto atañe a ese momento es mítico, y no histórico; en cambio, la situación vigente es muy diferente: de un lado está el lenguaje, que se cristaliza en fórmulas y se olvida de sus raíces, motivo por el cual el poeta que se sirve de tal lenguaje se dirige esencialmente a la inteligencia, lo explica y lo analiza todo, pero no nos transmite la realidad del sentimiento en su plenitud; de otro lado está el músico, quien, valiéndose tan sólo de los sonidos, sí nos transmite el sentimiento, pero de un modo indeterminado, con lo que la música se convierte en el arte de lo inconsciente, de lo inexpresable, en el sentido que se le otorga a este último término de «sensación sin determinar todavía». El drama wagneriano quería ser, exactamente, el vehículo que favoreciera la reintegración del lenguaje, con sus propiedades auténticas y originarias. Hasta entonces, la música se había concebido como algo autosuficiente, siendo esto lo que la había limitado tanto: «a causa de su orgullo, la música se había transformado en su propia antítesis; de ser un fenómeno concerniente al *corazón,* había pasado a ser un fenómeno concerniente a la inteligencia» [15]. Para salir de esta situación de impotencia expresiva, el poeta habría de recurrir «al órgano primitivo del sentimiento más íntimo del alma, a *la lengua de los sonidos*», o sea «a la expresión redentora de la música», por ser la música el único medio capaz de redimir el lenguaje de la situación histórica en que se encontraba, situación que le había privado de su contenido lírico y sentimental: «la lengua de los sonidos es el principio y el fin de la lengua de las palabras». Así, pues, el drama podría nacer solamente si se tenía en cuenta el siguiente presupuesto: que los acentos de las palabras fueran el punto de partida que permitiera a la lengua acceder al canto, al canto entendido como melodía, como culminación de la expresión del sentimiento. Aquí tendría su origen la metáfora wagneriana según la cual «todo organismo musical es femenino por naturaleza, por poseer la facultad de concebir, y no la de procrear; la fuerza productiva reside *fuera de él* y, de no ser fecundado por esta fuerza, no es apto para dar a luz la cosa concebida» [16]. Esta fuerza masculina capaz de procrear es la palabra, única ancla a la que puede agarrarse la música; «la palabra precisa de [que dispone] la poesía, que puede deparar al músico el apoyo natural para expresarse con determinación y seguridad» [17], es capaz de dar un sentido cabal y perfecto a la expresión musical. Dicha palabra no se entiende como el acompañamiento tradicional de una melodía por parte de un cantante: «Esta palabra no es, de ningún modo, la palabra insignificante que el cantante de moda mastica una y otra vez, mero cartílago de un sonido vivo; es, por el

contrario, la palabra que transmite por doquier su potencia, que todo lo une, aquella de la que brota la corriente más íntegra de la emoción más genuina; el puerto seguro para el peregrino inquieto; la luz que ilumina la noche en que reina un deseo infinito; [...] la palabra que Beethoven destina como corona al cenit de sus creaciones. Esta palabra es: ¡Alegría! [...]» [18]. La senda indicada por Beethoven es la única que debe seguirse si pretende alcanzarse la más íntima fusión entre el sonido y la palabra, así como la reintegración del lenguaje con su originalidad. Es menester volver a aquel estado originario en el que el poeta y el músico «son una única y misma cosa, porque cada uno de los dos sabe y siente lo que el otro sabe y siente. El poeta se convirtió en el músico y el músico en el poeta: ambos forman ahora el hombre artístico completo» [19]. El propósito poético habrá de poder ser determinable y realizable por entero en cuanto expresión musical, y viceversa; sólo de esta manera podrá concebirse el *drama,* «la obra de arte más elevada», «la obra de arte del futuro», en la que concurren todas las artes como medios conducentes a la ejecución de un fin: el drama.

Ésta es, a muy grandes rasgos, la concepción wagneriana del arte y de la música, omitiéndose de ella aquí todo lo que no se ha considerado esencial: las desviaciones, contradicciones y fases diversas de su pensamiento, con todas las ramificaciones secundarias a que diera lugar, en las que son muy ricos sus escritos; éstos son a menudo pesados y fastidiosos, debido al estilo constantemente enfático, retórico y grandilocuente de que hacen gala, a las grandes síntesis históricas que en ellos se aborda por parte del autor, desprovistas de análisis adecuados, y a las construcciones puramente intelectuales que se suceden en aquéllos en tono profético y apodíctico.

Desde el punto de vista estrictamente estético, el pensamiento de Wagner no contendría en el fondo ninguna novedad de notable relieve si no guardara una estrecha relación con el amplio contexto ideológico y filosófico en el que se inserta. En todos sus escritos, Wagner recurre con enorme frecuencia al término y a la idea en sí de *revolución;* sin embargo, el uso que hace de este término en el contexto general de su pensamiento exige una aclaración. En el pensamiento filosófico y estético de Wagner, el término *revolución* va asociado mayormente al concepto de regeneración; regeneración significa purificación, renacimiento, redención. Por tanto, la revolución es un medio que se emplea en orden a conseguir la «regeneración de la humanidad». De este modo se expresa Wagner acerca de la revolución en un breve escrito suyo de 1849 —revolución de la que nos dice que se autopresenta con el rostro de la regeneración ante las multitudes mudas que se mantienen «en estético éxtasis cuando brama el huracán»—: «Soy el sueño, el consuelo, la esperanza de quien sufre. Yo destruyo cuanto existe y a mi paso brota una vida nueva de la roca muerta [...] Yo quiero derribar desde sus cimientos el orden de las cosas

imperantes en vuestras vidas, puesto que ese orden se deriva del pecado. Sus frutos son la miseria y el crimen [...]». Es de este magma apocalíptico e informe de donde saldrá la humanidad regenerada, de donde saldrá el hombre nuevo. La influencia de Bakunin se evidencia en el escrito al que pertenece la cita precedente *; Wagner había conocido al anarquista un año antes, en 1848, fecha en que participó con él, adoptando una actitud equívoca, en la revolución de Dresde. Ya entonces, el revolucionario ruso predicaba sobre sus teorías acerca de la regeneración total como efecto del fuego destructor y purificador de la revolución proletaria. No obstante, aunque Wagner se sintió fascinado por semejantes visiones apocalípticas —somos conocedores de hasta qué punto le atrajo siempre el fuego devorador—, su idea de la revolución tomó un camino diferente, al menos en parte. La regeneración de la humanidad primeramente y la del pueblo alemán después no se pretende que sean a nivel político o ético, sino fundamentalmente a nivel estético. El nuevo mundo que salga de la revolución será tal, que acogerá y recibirá el nuevo arte, la obra de arte del porvenir; de esta manera, escribe en *Arte y revolución:* «los oprimidos obreros de la industria aspiran a transformarse en hombres bellos y vigorosos».

Espiritualismo esteticista, ideales vagamente humanitarios, visiones apocalípticas, sentimientos difusos anarco-socialistas o comunistas, e individualismo: todo esto se pone en conexión con el transfondo racista que está subyacente en toda la obra wagneriana. En 1848, Wagner escribe en *Los Nibelungos: Historia universal de una leyenda:* «Es en esta montaña [el Himalaya] donde debemos buscar la patria primitiva de los actuales pueblos de Asia y de todos aquellos otros que emigraron a Europa. Allí radica el origen de toda civilización, religión e idioma [...] Está probado que el origen de la leyenda es de naturaleza místico-religiosa: su significado profundo para la conciencia primitiva del pueblo leal, el alma de su raza regia [...] que impone respeto y es considerada por todos de naturaleza superior». Dos años más tarde, Wagner escribe su famoso ensayo *El judaísmo en la música,* que no representa, como algunos críticos han intentado demostrar, un triste paréntesis dentro de su obra ideológica y musical, sino simplemente un eslabón más de la cadena. Ciertamente, el racismo de Wagner no es un mero percance en su camino, sino parte activa e integrante de su obra como músico y como hombre de teatro, y no sólo como teórico. De aquí que Wagner, abandonando muy pronto todas sus veleidades liberales de la juventud, desarrolle en todos sus escritos el tema, ya presente en Marx, de la urgente necesidad de la desju-

* Cfr. R. Wagner, *Arte y revolución.* Para profundizar en las relaciones que mantuvieron Bakunin y Wagner, véase André Rezsler, *La estética anarquista,* México, Fondo de Cultura Económica (s. a). *(N. del T.)*

daización de la sociedad o bien el de la redención de la sociedad de la opresión judía. Esta idea acerca de un mal arraigado que pesa sobre la humanidad —que, para nuestra sorpresa, se encarna en la figura del judío o, mejor aún, en la judaización del mundo— es un concepto importante dentro de la obra filosófica y estética de Wagner, al margen de sus antipatías hacia figuras de judíos como Meyerbeer o Mendelssohn, a los que él podía considerar sus competidores. Como consecuencia de lo expuesto, tomaría forma el concepto de redención a través del arte, de cuya degeneración en tiempos de Wagner sería responsable, precisamente, la conjura judía, de la que derivaría —en opinión de Wagner— «la esterilidad de nuestra época en materia de arte musical».

Si se tiene presente este trasfondo racista, quizás se entienda con mayor claridad toda la ideología wagneriana, las relaciones de ésta con el cristianismo y los conceptos de obra de arte total y de obra de arte del porvenir. Ya en los escritos de los años 48-50, Wagner hace propios los ideales neoclásicos que, veinte años más tarde, retomará Nietzsche: el verdadero arte, el único que estaba en armonía con la sociedad, era el arte griego, justamente porque procedía de una sociedad en la que dominaba la justicia y el sentido de la belleza; de aquí el ataque que dirigiera Wagner al mundo cristiano, en unos términos casi idénticos a los nietzscheanos, llegando a escribir en *Arte y revolución:* «El cristianismo justifica una deshonrosa, inútil y mísera existencia del hombre en la tierra por obra del maravilloso amor de Dios, quien, por supuesto, no creó al hombre —como erróneamente creían los bellos griegos—, sino que lo recluyó dentro de una asquerosa cárcel en la tierra con el fin de que se preparara —compensándolo del desprecio que había adquirido de sí mismo— para el estado de magnificencia cómoda e inerte [que le esperaba] después de la muerte». Por consiguiente, el cristianismo carece congénitamente de poesía, puesto que es hostil a la vida, mientras que el arte es ante todo vida. Continúa afirmando en *Arte y revolución:* «El arte es la suprema actividad del hombre que tiene bien desarrollados sus sentidos y [que vive] en armonía consigo mismo y con la naturaleza», y añade: «el artista honesto [...] se percata desde el primer momento de que el cristianismo ni fue arte ni puede, de ninguna manera, producir en su seno la verdadera energía viviente».

Frente a este Wagner anticristiano en cuanto artista surge el problema de conciliarlo con la imagen del Wagner partidario de la redención a través de la renuncia, es decir, con el Wagner de *Parsifal,* que será, desde luego, el que más violentamente repudie después Nietzsche. A este respecto, en *Arte y revolución* encontramos todavía útiles precisiones, pues el *pamphlet* concluye significativamente con una distinción radical entre la figura de Jesús y el cristianismo. Wagner aísla totalmente a Jesús del cristianismo: tras convertir-

lo en un héroe solitario y aproximarlo a Apolo, lo transforma en una figura mítica y ejemplar. Jesús consigue reconciliar el mundo consigo mismo y con la naturaleza, al margen y por encima de la sociedad humana, al convertirse en un ser gracias al cual las injustas normas del mundo de los hombres dejan de existir; en otras palabras, Jesús es el redentor, cumpliendo de este modo con la función que se le había asignado al arte: «Jesús nos demostrará que los hombres somos todos iguales y hermanos, mientras que Apolo imprimirá en esta fraterna alianza el sello del vigor y de la belleza y conducirá al ser humano desde la duda hasta la conciencia de su supremo poder divino. Elevemos, pues, el altar del porvenir, de la vida y del arte viviente en honor de los dos educadores más sublimes que ha tenido la humanidad». Así es como se cierra el círculo arte-revolución-religión-mito, al mismo tiempo que se establecen las premisas de las que habrá de arrancar una postura globalmente nueva con respecto al arte y a la sociedad dentro del mundo contemporáneo.

Desde esta perspectiva, el arte —en general— y la nueva ópera alemana ideada y creada por Wagner —en particular— tienen por misión redimir al pueblo; pero no se trata de un pueblo entendido como clase portadora de un patrimonio cultural lleno de valores, sino como comunidad mística y racial, dotada de un patrimonio inalterable, sin historia, racial, y de los valores inherentes a un patrimonio de este tipo. Ahora bien, el cristianismo sustituyó la idea de la unión mística por la de la fraternidad indiferenciada de todos los seres humanos y por la de la igualdad de todos frente a un Dios abstracto y lejano que no se reflejaba en el pueblo y en quien el pueblo tampoco se reflejaba; de este modo fue como el cristianismo completó su acción consistente en corromper la naturaleza libre y bella. Solamente Jesús, en unión de Apolo, rescata al pueblo a la vez que rescata la oscura e ingenua fuerza creadora de éste, aquella de la cual nacen la lengua, la religión, el mito y el estado-comunidad; y el pueblo, en tiempos de Wagner, estaba —según éste— corrompido y oprimido por el poder dominante y por el mundo de la industria, del progreso, del dinero, de la comercialización del arte, del utilitarismo y del judaísmo, que invadían toda la sociedad. En razón de la forma y del contexto ideológico en que se enuncian, primeramente por Wagner y después por Nietzsche, temas tales como la crítica a la sociedad burguesa e industrial, el anhelo del campo e incluso la ideología vegetariana —que tienen algún punto en común con ideas que provienen de la izquierda hegeliana y del mismo Marx—, hay que considerarlos propios de una tradición reaccionaria que ha estado presente en el pensamiento alemán hasta finales del siglo XVIII. Características de cuanto exponemos son el esteticismo y la elevación del arte y de la vida a valor primario y permanente. Los elementos conceptuados como negativos dentro de la sociedad de su tiempo son catalogados así a causa de la

oposición que ofrecen al libre desarrollo del arte. La ausencia de facultades poéticas en el seno del cristianismo y, aún en mayor medida, en el seno del judaísmo es algo que se vuelve a encontrar en la sociedad contemporánea, dominada por completo —según Wagner— por la presencia maciza de los valores judeocristianos. Por este motivo, la ideología wagneriana considera que mientras que el arte griego se desarrolló en armonía con la sociedad, la única posibilidad que le queda al arte contemporáneo es la de ser la antítesis de la sociedad, es decir, la de ser revolucionario; pero, entonces, esta revolución adopta claramente el color, el contenido y la trama de la regresión: paganismo, germanismo, medievalismo y raza son, para Wagner, mitos que representan una fuga del presente y un refugio en una presunta naturaleza primigenia y carente de historia*.

4. Nietzsche: la crisis de la razón romántica

Dentro de la historia de la estética musical del siglo XIX, el capítulo concerniente a las relaciones existentes entre Wagner y Nietzsche es uno de los más complejos y también uno de los más ambiguos por muchos motivos. Ciertamente, no puede reducirse al esquema de una sólida amistad que acabó por romperse, con el paso del tiempo, a causa de una disidencia ideológica que sobrevino entre el músico y el filósofo en los últimos años de sus vidas. En cualquier caso, lo que nos interesa resaltar aquí no es el aspecto biográfico de la cuestión. El disentimiento que se produjo entre ambos tuvo unas raíces mucho más profundas; por ello, sólo se puede dar una explicación sustanciosa de él si se lo inserta en el ámbito del pensamiento romántico con todas sus contradicciones internas. Indudablemente, Nietzsche fue la conciencia que, más lúcida y críticamente, captó todas las fracturas internas que se originaron dentro del mundo romántico y que coadyuvaron a que éste entrara en crisis, tanto en el plano conceptual como en el artístico.

* Lamentablemente, a la vastísima producción literaria, filosófica y estética de Wagner (cuyos escritos se acercan al centenar de títulos) no se puede acceder en lengua castellana salvo escasas excepciones: *Mi vida,* ed. a cargo de Eulogio Guridi, Barcelona, Nuevo Arte Thor, 1977; *Escritos y confesiones,* ed. a cargo de Ramón Ibero, Barcelona, Labor, 1975 (Eds. de Bolsillo, Ensayo, 438); *Pensamientos,* ed. a cargo de José C. Gavaldá, Barcelona, Sintes, 1957 (Literatos y Pensadores, 32); *La poesía y la música en el drama del futuro,* Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1953 (Austral, 1145); *Un músico en París* (s. l.), Pal-las Bartrés, 1949 (Pergamino, 7); *Epistolario a Matilde Wesendonk,* Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948 (Austral, 785); *Correspondencia* [Wagner-Liszt], Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947 (Austral, 763); *Una visita a la casa de Beethoven,* Madrid, Ánfora, 1942; *El arte de dirigir la orquesta,* Madrid, L. Rubio, 1925. *(N. del T.)*

Dedicada a Wagner, *El nacimiento de la tragedia* fue la primera obra filosófica de Nietzsche. Se trató de una dedicación más que legítima: testimonio de los estrechos vínculos que, al menos durante aquellos años*, se establecieron entre el pensamiento estético del músico y el del filósofo. También para Nietzsche, la música se hallaba en el vértice de la especulación estética y, tal vez, incluso de la filosófica, desde el instante en que el arte —en general— y la música —en particular— se situaban en una dimensión metafísica privilegiada. Precisamente, en el prefacio dedicado a Wagner, Nietzsche afirma en este sentido: «[...] estoy convencido de que el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de nuestra vida [...]» [20]. Esta afirmación basta, de por sí, para caracterizar la estética nietzcheana como opuesta a toda concepción hedonista del arte y de la música; de hecho, la estética nietzscheana se distingue por ir contra quienes «no son capaces de reconocer en el arte nada más que un accesorio divertido, un tintineo de cascabeles demasiado fútil para la seriedad de la existencia [...]» [21]. Es digno de subrayarse cómo Nietzsche recurre a su visión del mundo griego y de la tragedia ática para fundamentar su concepto de la música: «En las dos divinidades artísticas, Apolo y Dioniso, se funda nuestra teoría, ya que en el mundo griego existe un enorme contraste —enorme en cuanto al origen y en cuanto al fin— entre el arte figurativo, el de Apolo, y el arte no figurativo de la música, que no es otro que el de Dioniso. Los dos instintos, tan diferentes entre sí, van el uno junto al otro, casi siempre en abierta discordia, pero incitándose recíprocamente con el objetivo de alcanzar regiones más gallardas, a fin de transmitir y perpetuar el espíritu de aquel contraste, contraste que la palabra común "arte" resuelve únicamente en apariencia [...]» [22]. La tragedia ática, definida como «milagro metafísico», simboliza la unión de lo apolíneo con lo dionisíaco.

Es evidente que para Nietzsche, como antes para Schopenhauer, la música no es un arte entre las artes, aun cuando lo sea de modo privilegiado. La música es una categoría del espíritu humano, una de las grandes constantes de la historia eterna del hombre. Por consiguiente, más que de música, debemos hablar de espíritu musical.

En *El nacimiento de la tragedia,* Nietzsche esboza, a grandes rasgos, la historia del espíritu dionisíaco. Dioniso es el dios de la embriaguez, que «quiere

* Entiéndase: el período inicial de la apasionada amistad entre Wagner y Nietzsche. El primer encuentro de Nietzsche con Wagner tuvo lugar en Leipzig el 8 de noviembre de 1868. Poco después, en 1869, Nietzsche comenzaba a *crear* lo que más tarde sería *El nacimiento de la tragedia,* que con el título *Sócrates y la tragedia griega* publicó a sus expensas en 1871. Tras numerosas adiciones, esta obra se convertiría en *El nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música,* publicada el día de Año Nuevo de 1872. Para la tercera edición, a raíz de sus discrepancias con Wagner, Nietzsche habría de cambiar dicho título por el que ha llegado hasta nosotros: *El nacimiento de la tragedia o helenismo y pesimismo. (N. del T.)*

persuadirnos del eterno placer de la existencia», pero, al mismo tiempo, «nos obliga a reconocer que todo lo que nace debe estar preparado para un doloroso ocaso [...]. En realidad, nosotros, por breves momentos, no somos ni más ni menos que aquél: el ser primordial, y sentimos el indómito deseo y el placer de existir de éste [...]. A despecho del miedo y de la compasión, somos vivientes dichosos, no como individuos, sino como la unidad viviente con cuyo placer generativo nos hemos fundido» [23]. Se desprende claramente de estas densas expresiones que, para Nietzsche, la música representa el origen, el contacto o, mejor aún, la identificación con las fuerzas primordiales e instintivas, como ya lo fuera, en cierto sentido, para Schelling. La música, el espíritu dionisíaco, simboliza «la concepción trágica del mundo», a la que se contrapone «la concepción teórica», propia de las épocas de decadencia, de aquellas en las que prevalece el espíritu científico, analítico: la fe en el intelecto que destruye el mito. Pese a todo, la música nace siempre del espíritu dionisíaco. «La verdadera música dionisíaca se nos presenta, exactamente, como un espejo universal de la voluntad del mundo: el acontecimiento visible que se refleja en este sentido, se extiende en seguida a nuestro espíritu, bajo la imagen de una verdad eterna.» [24] Mas cuando la música, por el contrario, «trata de suscitar nuestro deleite, a base tan sólo de constreñirnos a hallar analogías exteriores entre un caso de la vida o de la naturaleza y ciertas figuras rítmicas o sonidos característicos de la música», ésta pierde entonces su esencia mítica, dionisíaca, y se transforma en «una triste imagen del fenómeno y, por este motivo, infinitamente más pobre que el mismo fenómeno» [25].

Nietzsche ve, justamente en el hecho de que preponderen los elementos figurativo, pictórico y psicológico dentro de la música, el triunfo del espíritu antidionisíaco sobre el dionisíaco, interpretando, a la luz de esta lucha histórica ideal, las grandes etapas de la civilización musical, desde la tragedia ática hasta el melodrama de su tiempo. La cultura musical moderna, definida como «la cultura de la ópera» [26], conlleva el establecimiento de una música «completamente externa, incapaz de religiosidad», que surge, de modo casi inexplicable, después de la «música inefablemente sublime y santa de Palestrina» [27]. Nietzsche invierte aquí el concepto tradicional según el cual el melodrama, al menos en sus orígenes, habría hecho revivir el espíritu de la tragedia antigua; el melodrama significaría una vez más, en cambio, la victoria «del hombre teórico», del espíritu crítico y discursivo, y caracterizaría la cultura en la que floreció como «cultura alejandrina», o sea decadente y antidionisíaca. «Precisamente porque no siente en absoluto la profundidad dionisíaca de la música, él [el inventor del melodrama] transmuta a su capricho el placer musical en retórica intelectual de la pasión versificada y ejecutada en *stile rappresentativo* *,

* Estilo representativo, en el sentido de teatral. *(N. del T.)*

así como en un voluptuoso deleite de las artes del canto [...].»[28] Por los motivos aducidos, el melodrama contagió toda la música «con inquietante celeridad y consiguió despojarla de su misión universal dionisíaca imprimiéndole su carácter fantasmagórico, de mera diversión; con este cambio sólo se puede parangonar, en cierto modo, la metamorfosis que sufre el hombre esquíleo * [hasta convertirse] en el hombre de la serenidad alejandrina»[29]. No obstante, el espíritu dionisíaco florecería de nuevo; de esta manera, Nietzsche entrevé «su gallarda ascensión luminosa» en el seno de la música alemana, desde Bach hasta Beethoven y desde Beethoven hasta Wagner. Ahora bien, desde el instante en que Nietzsche señala que es en Wagner en quien se da el renacimiento del espíritu dionisíaco, aparece el germen de la discordia que separará rápidamente al filosófo del músico. Ocurría que los reproches que hacía Nietzsche al melodrama dieciochesco se oponían a los que hacía Wagner, para quien la música debería ser tan sólo un medio, nunca un fin; por el contrario, Nietzsche concebía la música como algo autosuficiente, capaz de quemar en la embriaguez dionisíaca todo contenido poético y dramático. En afirmación de Nietzsche, en el melodrama tradicional «la música tiene el rango de sirviente y el libreto, el de señor; a la música se la compara con el cuerpo, y al libreto, con el alma [...]; se le sustrae íntegramente a la música su verdadera dignidad: la de ser el espejo dionisíaco del universo [...]»[30]. Sin embargo, *solamente* la música se dirige «al íntimo corazón del mundo» y *solamente* la música «es la voz que habla desde el fondo de este corazón»[31].

Pocos años después de *El nacimiento de la tragedia,* Nietzsche escribe su cuarta consideración intempestiva: *Richard Wagner en Bayreuth,* su última obra *wagneriana* **; en ella están ya los gérmenes de la crisis que llevará al filósofo a la ruptura definitiva con el pensamiento y la música del autor de *Tristán.* En realidad, existen apuntes de Nietzsche anteriores a 1876 que revelan cómo, ya antes de esta fecha, habían madurado en él algunas de las críticas más relevantes que habría de hacer posteriormente a Wagner; críticas que ocuparían una posición central dentro de sus últimos escritos: Nietzsche llegó a acusar a Wagner de histrionismo, de «teatralidad», de emplear «me-

* Refiérese Nietzsche al tipo humano creado por el autor teatral griego Esquilo (525-456 a.C.) a través de sus tragedias. *(N. del T.)*

** La última de las cuatro *Consideraciones intempestivas* escritas por Nietzsche data de los años 1875-1876 y, aunque Fubini lo afirme, no es «su última obra *wagneriana*». Después de *Richard Wagner en Bayreuth,* Nietzsche escribirá aún dos obras *wagnerianas,* ambas en 1888: *El caso Wagner* y *Nietzsche contra Wagner.* A diferencia de lo que sucede con otras muchas obras de Nietzsche, resulta muy difícil encontrar una trad. cast. de estas tres obras *wagnerianas.* Agotada la ed. de las *Obras completas* a cargo de E. Ovejero y Mauri, Madrid, Aguilar, 1932, hay otra ed. mucho más reciente: *Obras completas,* Buenos Aires, Prestigio, 1970, vols. I, pp. 777 ss. *(Richard Wagner en Bayreuth),* y IV, pp. 11 ss. *(El caso Wagner)* y 55 ss. *(Nietzsche contra Wagner). (N. del T.)*

dios groseros» y de abusar de una retórica vulgar. Pero todo esto no se manifiesta todavía en el escrito *Richard Wagner en Bayreuth,* que suena, en cambio, como un gran himno al amigo; sin carecer de tonos enfáticos, está repleto de observaciones profundas que, más que la estética wagneriana, dejan vislumbrar la del propio Nietzsche. El concepto del arte como redención es aún capital dentro del pensamiento del filósofo; la redención se concibe como un instrumento que puede rescatarnos de las fealdades del mundo moderno, es decir, de la *decadencia* de su tiempo. Además, afirma simultáneamente el concepto clave de que si el arte debe redimir, no debe ser para nosotros, sin embargo, como un consuelo: «En esto se evidencia la misión del arte moderno: ¡imbecilidad o embriaguez! ¡Adormecer o aturdir! ¡Llevar la conciencia a la ignorancia, en un mundo o en otro! ¡Ayudar al alma moderna a superar el sentido de culpa; no ayudarla a retornar a la inocencia! ¡Y todo esto por momentos! ¡Defender al hombre de sí mismo mientras está condenado a callarse, a no poder oír! Las almas de los pocos que sintieron de verdad, aunque sólo fuera por una vez, tan vergonzosa misión, tan terrible degradación del arte, se arrepentirán y se llenarán, hasta el borde, de amargura y de autocompasión, pero asimismo de una nueva e intensa nostalgia. Quien quisiera liberar el arte y restablecer su santidad sin profanar debería, antes de nada, liberarse a sí mismo del alma moderna; solamente quien fuera inocente podría hallar la inocencia del arte [...] Podría ocurrir que la redención por el arte, única vía de esperanza posible [que nos queda] en la época moderna, sólo constituyera un suceso para un par de almas solitarias, mientras que las demás continuarían soportando que se las protegiera del vacilante y humeante fuego de su arte; éstas, de hecho, no quieren la luz, quieren más bien el deslumbramiento, y odian la luz sobre sí mismas» [32].

La misión del arte y de la música se traza con extrema claridad en el pasaje anterior: el artista debe redimir al hombre; para esto, aquél tiene que desmistificar la realidad y mostrarle a éste la verdad originaria, ahora encubierta y disfrazada por las «conveniencias», por el poder, por las leyes y por la tradición: «El modo más bello de vivir para los individuos es madurar para la muerte e inmolarse en la lucha por la justicia y por el amor. La mirada que el misterioso ojo de la tragedia nos dirige no es un encantamiento que embote y anude nuestros miembros» [33]. De estos conceptos estéticos y filosóficos ni siquiera renegará el último Nietzsche, aunque sí adquirirán énfasis y realce en todo cuanto se refiere al poder desmistificador del arte. Pero, precisamente, este punto crucial es la causa de su profundo disentimiento con Wagner: el gran músico no culminó su cometido, no cumplió su promesa. La ofensa mortal de la que habla Nietzsche no consiste en un hecho personal, en un acontecimiento de carácter biográfico; se trata, en cambio, de *Parsifal,* ópera con la que Wagner traicionó el deber que debió asumir como artista dentro

del mundo moderno. De cualquier modo, el alejamiento de Wagner —nos lo precisa el propio Nietzsche— se remonta hasta 1876, año en que el filósofo concluye su escrito *Richard Wagner en Bayreuth;* a este respecto, en 1888 afirmaba en *Nietzsche contra Wagner:* «Ya en el verano de 1876, a la mitad del primer festival, me despedí de Wagner. Nunca he soportado la ambigüedad; desde que Wagner se fue a Alemania, aceptó poco a poco todo cuanto yo desprecio —incluso el antisemitismo [...]. Era, pues, el momento más adecuado para la despedida: muy pronto, tuve la prueba de ello. De repente, Wagner, en apariencia el hombre más cargado de victorias y en realidad un desesperado *décadent* putrefacto, se postró, desesperado y hecho un andrajo, ante la cruz cristiana [...]» [34]. Decadencia y cristianismo, términos ya asociados por el Wagner teórico dentro de sus escritos, son abordados también por el Wagner músico en su última ópera: *Parsifal.* Pero a este binomio se agrega, como consecuencia lógica, otro término: Romanticismo. Efectivamente, el violento escrito antiwagneriano que lleva por título *El caso Wagner,* también de 1888, puede considerarse asimismo como un violento escrito antirromántico, si bien se trata de una postura que se adopta contra el Romanticismo pero que opera todavía desde el interior mismo del Romanticismo. Por algo, el odio que siente Nietzsche por Wagner es ambiguo y no está exento de amor: Nietzsche jamás ignoró la grandeza de uno y de otro: ¡La grandeza de la decadencia y de la perversión! Según Nietzsche, Wagner conlleva «la irrupción del comediante en el seno de la música»; el gran delito de Wagner es, justamente, su teatralidad, su histrionismo —o dicho en términos más filosóficos—: haber renunciado a la verdad, haber hecho de la música y del teatro trágico un instrumento de consuelo y haber confundido el sentido trágico de la redención con el sentido de renuncia de la tradición cristiana.

Decadencia, enfermedad, falta de vitalidad, modernidad y cristianismo son términos equivalentes para Nietzsche, siendo en el cristianismo de *Parsifal* donde encuentran su encarnación todos ellos. En opinión de Nietzsche, Wagner es como una «enfermedad» de la que uno debe curarse: «La mayor experiencia de mi vida fue una *curación.* Wagner formaba parte de mis enfermedades». Sin embargo, al mismo tiempo, Nietzsche afirma que podría incluso comprender a un filósofo que declarara que «Wagner es un compendio de modernidad. No hay nada que hacer: debe uno comenzar por ser wagneriano» [35]. En realidad, Nietzsche es perfectamente conocedor de que el objetivo de su ataque no es tanto la persona de Wagner como todo lo que Wagner implica: «La decadencia es algo generalizado. La enfermedad está arraigada en lo más profundo». Tras estas afirmaciones, Nietzsche añade significativamente en *El caso Wagner:* «Si Wagner representa la ruina para la música, como Bernini la ruina para la escultura, la causa de dicha ruina no estriba en él. Lo único que hizo Wagner fue acelerar el *tempo,* de tal manera, sin

duda, que dejó a todo el mundo lleno de terror ante un abismo en el que súbitamente se precipitó. Él tuvo la ingenuidad propia de la *décadence;* los demás se dejaron llevar. ¡En esto radica la diferencia! [...]»[36].

Por tanto, Nietzsche le reconoce a Wagner el mérito de ser radicalista, aun, que salga de él, al elevarlo a un plano de mayor dignidad. Hay en el último Nietzsche la exigencia de la reconquista de la claridad intelectual, del sentido de la forma; se podría incluso decir —empleando categorías nietzscheanas— que hay en él la exigencia de la reconquista de lo apolíneo frente a la anterior exaltación de lo dionisíaco. El concepto que Nietzsche tiene de lo griego adquiere ahora confirmación, no sólo como sentido de lo trágico sino también como claridad intelectual, como lucidez, como ejercicio desmistificador. Si Nietzsche veía a Wagner como a un ser propenso a mistificar la realidad, que engañaba al espectador, al cual no le concede la facultad de razonar, de adoptar una determinada postura, sino que lo aniquila con sus hábiles artificios, a Bizet lo ve, por el contrario, como a alguien que no quiere ya ocultar la realidad con más velos y que se fía enteramente de la inteligencia del espectador. Después de haberla escuchado más de veinte veces, Nietzsche se expresa como sigue con relación a *Carmen:* «En definitiva, esta música concibe al oyente como inteligente, incluso como músico; también en *esto* [la música de Bizet] se opone a la de Wagner, quien, en cualquier

caso, aunque se le juzgue bajo otros aspectos, fue el genio *más descortés* del mundo (Wagner nos concibe casi como si fuéramos...; repite con tanta frecuencia la misma cosa que uno acaba por desesperarse o por tener fe en lo que sea)» [38].

«Il faut méditerraniser la musique» * —exclama Nietzsche al pensar en Bizet y al recordar las brumas nórdicas, las nieblas ambiguas que enturbiaban la vista en las óperas wagnerianas. Es nuevamente la naturaleza, el gran mito de la naturaleza el que retorna, a través de las consideraciones que hace Nietzsche, con su aspecto solar y mediterráneo: «¡Vuelta a la naturaleza, a la salud, a la serenidad, a la juventud, a la *virtud!* Sin embargo, yo fui uno de los wagnerianos más corrompidos [...] capaz de tomar a Wagner en serio [...] ¡Ah, viejo mago!, ¡cuánto polvo nos arrojaste a los ojos [...]» [39]. No obstante este repentino cambio de rumbo, algunas coordenadas esenciales de la estética wagneriana persisten en Nietzsche. Uno de los conceptos clave, presente tanto en Wagner como en Nietzsche, es siempre el de la redención, y aun cuando el último Nietzsche rechace con tanto énfasis la redención conforme al modelo cristiano, se mantiene la idea de que la misión de la música ha de ser siempre la de redimir al hombre. A propósito de *Carmen,* el filósofo afirma, aunque no casualmente: «También esta ópera redime; no solamente Wagner es "redentor". Con *Carmen* se despide uno del *húmedo* Norte, de todos los vapores del ideal wagneriano. De todo esto nos redime ya la acción [de *Carmen*], a la que Mérimée le ha dado la lógica en lo que a la pasión se refiere, la línea más breve ** y la *dura* necesidad; *Carmen* posee, sobre todo, aquello que es propio tan sólo de las regiones cálidas: la sequedad del aire, la *limpieza* del aire [...]. Esta música es serena, aunque no tiene una serenidad francesa o alemana; su serenidad es africana, la cual posee en sí la fatalidad, siendo entonces su felicidad breve, súbita, sin remisión [...]. Finalmente, ¡el amor se traduce en términos de *naturaleza*! ¡No se trata del amor de una virgen superior como Senta, sino del amor como *fatum,* como *fatalidad:* cínico, inocente, cruel —precisamente por esto el amor es *naturaleza*!» [40].

Como vemos, los gustos se modificaron —es más: se modificaron profundamente—; a pesar de ello, la feroz polémica antirromántica de Nietzsche continuó siendo romántica, ya que el gran reproche que Nietzsche hizo a Wagner no fue otro que la traición inferida por éste a los más arraigados ideales del Romanticismo, es decir, al concepto de música como principio metafísico y cognoscitivo. Wagner mintió con su arte, se valió del engaño, puso su talento al servicio del embuste y envolvió la verdad con los humos de la re-

* Hay que volver mediterránea la música. *(N. del T.)*

** Nietzsche debe aludir aquí a la melodía, en contraposición a la «melodía infinita» de Wagner. *(N. del T.)*

dención cristiana. Resultan muy significativas las tres frases lapidarias con que Nietzsche concluyó su *pamphlet El caso Wagner:*

> «Que el teatro no se convierta en el señor de las artes.
> Que el comediante no se convierta en el seductor de los seres genuinos.
> Que la música no se convierta en un arte embustero» [41].

Con Nietzsche, el Romanticismo completa su parábola extrema: con una lógica interna, Nietzsche lleva hasta sus últimas consecuencias la dialéctica entre los dos principios antitéticos de la forma y la expresión, que en su filosofía asumen los rasgos de lo apolíneo y lo dionisíaco; conciliación difícil si no imposible. Si el arte debe mantener ante todo su valor de *verdad,* aunque sea por medio de la forma sensible —como habría dicho Hegel—, ¿cómo puede el arte respetar o, mejor dicho, colocar en un primer plano los valores de la forma? ¿Verdad o ficción, expresión o forma, compromiso o juego? Los términos del dilema se hallaban en el interior mismo del pensamiento romántico y tal vez, en algunos aspectos, estén presentes todavía en la cultura contemporánea. Ciertamente, no es un mérito de Nietzsche haber resuelto este problema, pero sí haberlo dramatizado y haberle dado énfasis. A fin de cuentas, el amor-odio para Wagner no era otra cosa que la expresión, a nivel casi de estado anímico, de este problema estético, del mismo modo que la singularización de una ambigüedad de fondo que estaba presente en la música y en el teatro de Wagner era también el testimonio de dicho problema sin resolver pero que constituyó, en cualquier caso, el *humus** de todo el pensamiento estético del Romanticismo decimonónico.

Cincuenta años después de la muerte de Wagner, Thomas Mann, escritor y pensador profundamente imbuido de espíritu wagneriano, centraba sus análisis, con ocasión de su discurso de celebración del cincuentenario, precisamente sobre el tema de la ambigüedad. Rememorando el pensamiento del último Nietzsche, Thomas Mann escribía: «[...] hoy no creo ya, si es que alguna vez lo creía, que el vértice de una obra de arte consista en una riqueza insuperable de medios expresivos. Pero opino que la estrella de Wagner aún no ha declinado en el cielo del espíritu alemán», y poco después concluía: «Si pienso en una obra maestra de la música del siglo XX, me viene rápidamente a la mente cómo podré distinguirla mejor de la obra de arte wagneriana, de modo esencial y hasta ventajoso: aquélla es algo excepcionalmente lógico, formalmente perfecto y nítido, vigoroso y alegre a la vez; algo sometido a una tensión no pequeña de la voluntad pero poseedor de una espiritualidad más fría y quizás más sana; algo que no busca su grandeza en lo barroco y co-

* Entiéndase en sentido figurado: sustrato o sustancia. *(N. del T.)*

losal ni su belleza en el rapto extático —un nuevo concepto de lo clásico habrá de brotar. Sin embargo, ahora y siempre, basta que un sonido inesperado, que una frase wagneriana me hiera el oído para que, súbitamente, me invada la alegría, me asalte una especie de nostalgia de la patria y de la juventud e incluso, como en otros tiempos, mi espíritu sucumba a la mágica prueba: peligrosa, nostálgica y astuta» [42]. Thomas Mann demostró cómo el mito, el pensamiento y la ópera de Wagner dejaron sentir su peso sobre la conciencia estética de nuestro siglo, condicionándola en las decisiones que adoptó. Precisamente, de la ambigüedad de fondo en la que se movió Wagner se pudo derivar tanto la lúcida racionalidad de la dodecafonía de Schönberg como las degeneraciones nacionalistas y raciales de la Europa de la primera mitad del siglo XX. Ahora bien, todo esto forma parte de un discurso más dilatado, que podría extenderse hasta campos tal vez demasiado alejados del pensamiento musical, aunque, como el mismo Thomas Mann demostró a través de su última novela, *Doktor Faustus,* las interconexiones sean siempre vastas y profundas; asimismo, Thomas Mann demostró que, de hecho, un discurso en torno a la música puede deslizarse, con mucha facilidad, hasta campos muy lejanos, sin dejar de ser legítimo tal desliz.

12. *La reacción contra el Romanticismo: el positivismo*

1. Hanslick y el formalismo

En el ámbito del movimiento romántico se había dado de forma sustancial, y a pesar de la gran variedad de actitudes y de concepciones presente en él, una convergencia absoluta por parte de todos en cuanto a los problemas de fondo que dicho movimiento comportara; ninguna voz verdaderamente discordante se había levantado que hubiera sido capaz de oponerse a la concepción de la música dominante durante más de medio siglo. Es cierto que ya en Hegel, Schopenhauer y otros pensadores habían existido los gérmenes que, de haberse desarrollado, habrían podido depararnos una concepción formalista e intelectualista de la música; sin embargo, hubo de superarse la mitad del siglo XIX para que, con Eduard Hanslick, dichos gérmenes se desarrollaran y se concretaran en un pensamiento coherente. Nos hallamos, a partir de ese instante, en el punto inicial de la parábola que pondrá fin a la experiencia romántica; con su obra musical y con su pensamiento, Wagner se mantendrá como símbolo del momento culminante, aunque también de toda la morbosidad residual, del cansancio y de los achaques que caracterizaron el Romanticismo en su etapa postrera, todo lo cual lo puso en notoria evidencia Nietzsche al exponer cada una de las causas de su desacuerdo con Wagner. Hanslick viene a ser el anti-Wagner por excelencia, la primera reacción violenta y radical que se fragua contra el Romanticismo, contra la concepción de la música como expresión de sentimiento o de cualquier otro contenido.

En la primera mitad del siglo XIX, las fuentes del pensamiento musical fueron muy variadas; se recurrió a textos de filósofos, eruditos, músicos, no-

velistas, críticos, etc. Si había algo que fuera común a todas estas diferentes categorías de personas era quizás, precisamente, el hecho de que ninguna de ellas ejercía la profesión de *musicólogo,* haciendo uso ahora de una palabra aún sin inventar en aquellos tiempos; en suma, una característica común a las diversas concepciones musicales vigentes durante el período romántico fue que éstas surgieran algo así como casualmente, como un apéndice de otras actividades del pensamiento; de aquí el talante algo *dilettantesco,* impreciso, extemporáneo, que posee una parte de la literatura musical de la primera mitad del siglo XIX.

La personalidad de Hanslick presenta, ya en los datos biográficos exteriores, algo de novedad y de diversidad con respecto a sus inmediatos predecesores. Nacido en Praga en 1825, fue crítico musical de profesión. Colaborador del *Wiener Zeitung* * y, más tarde, de la *Neue Freie Presse* **, ejerció durante toda su vida la crítica militante, y no sólo esto, sino que escribió numerosos volúmenes relativos a problemas de la historia de la música, obras entre las que se cuentan su célebre ensayo, de 1854, *Von Musikalisch-Schönen* *** y, mucho después, una monumental historia de la ópera ****; entre tanto, se le nombró profesor de estética e historia de la música de la Universidad de Viena. Estos datos, carentes en sí de importancia, nos permiten, no obstante, captar un hecho muy importante: el ángulo visual desde el que se observan los problemas concernientes a la música ha cambiado; es más: podría decirse, pero no en sentido negativo, que Hanslick adolece de deformación profesional o —en otras palabras— que habla de música como competente y profundo conocedor de todos sus problemas. El hecho apuntado basta por sí mismo para dar a sus escritos un tono completamente distinto de aquel otro propio de los escritos de sus predecesores; no se trata ya del gesto literario, del lenguaje metafórico y extravagante, del entusiasmo tirando a retórico e ingenuo de quien observa superficialmente; en Hanslick se descubre la concisión del técnico, la frialdad analítica del estudioso, la precisión de lenguaje de quien está acostumbrado a examinar problemas bien definidos. En cualquier caso, la actitud adoptada por Hanslick no se debe solamente a su profesión, que estaba naciendo y desarrollándose en aquel entonces; se debe, sobre todo, a su formación cultural, que es la que nos permite acceder al aspecto más vigoroso de su pensamiento.

* *El Diario Vienés. (N. del R.)*

** *La Nueva Prensa Libre. (N. del R.)*

*** Hay trad. cast.: *De lo bello en la música,* Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947. *(N. del R.)*

**** Cfr. *Die moderne Oper (La ópera moderna),* en 9 vols., que se publicaron desde 1875 hasta 1900. *(N. del R.)*

El ensayo *De lo bello en la música* revela, tras una atenta lectura, dos fuentes de inspiración: una, más directa, la filosofía de Herbart, y otra, más indirecta pero, quizás, más importante, *La crítica del juicio* de Kant. La filosofía y la estética de Herbart constituyeron la primera reacción contra el idealismo romántico de Hegel, Schelling, etc., habiendo sido en el ambiente propio de la escuela herbartiana en el que se formó el pensamiento de Hanslick.

Cuando Herbart afirma que el arte es forma y no expresión, así como que su valor consiste en las relaciones formales presentes en el interior de la obra —individuales, empíricamente consideradas—, mientras que todos los demás contenidos, emotivos o sentimentales, presentes en la obra de arte no deben influir sobre el juicio estético —fundado únicamente en la forma—, lo hace con el fin de concluir que en todo arte deberá buscarse tan sólo aquellos elementos formales propios del arte de que se trate, abandonando al emitir el juicio adjetivos como «patético», «noble», «gracioso» «solemne», que se refieren exclusivamente a emociones genéricas de signo subjetivo y que no captan el carácter específico de las formas artísticas. Estos conceptos estéticos básicos —expresados por Herbart en su *Introducción a la filosofía*— fueron asimilados y reelaborados por Hanslick con gran agudeza y sensibilidad artística, con el propósito de desarrollarlos en orden a una estética musical.

¿Por qué *De lo bello en la música* como título del ágil librito de Hanslick? ¿Existe una belleza específica en la música, al margen de la categoría universal de la belleza? Por tanto, ya el título de la obra es fuertemente polémico. Contra todo el movimiento romántico que había aspirado a la unificación de todas las artes, que había considerado la belleza como una categoría del espíritu, presente en mayor o menor medida en todas las artes, Hanslick afirma, desde el mismo título, que existe una belleza consustancial a la música que no se identifica con los elementos de las restantes artes. Si Schumann había dicho que «la estética de un arte es la de los demás; únicamente el material difiere de un arte a otro», Hanslick recalca que la estética de un arte es del todo diferente de la estética de las demás porque el material de cada una es distinto. «Las leyes de lo bello en cada arte son inseparables de su material, de su técnica.» [1] Está claro que, como base de esta afirmación, se halla el concepto fundamental del pensamiento de Hanslick: la identificación de la música con su técnica. La técnica musical ya no es un *medio* para expresar sentimientos, para conocer lo absoluto o para suscitar emociones; es exclusivamente la música, nada más. De este modo, se elimina toda tentación de establecer jerarquías de valor entre las artes; si la música es autónoma, si posee valor en sí, si no expresa ninguna otra cosa fuera de ella misma —como, de hecho, ocurre con todas las demás artes—, toda investigación estética en un determinado sector artístico será inconmensurable con respecto a otra en otro sector distinto. Ningún arte podrá ya ostentar privilegios, puesto que cada una cuenta

con una belleza peculiar. Con esto, el primer paso llegó a darse y, como consecuencia, los ideales románticos comenzaron a tambalearse desde ese instante en que se establecieron las bases de una nueva estética de la forma y no, como antes, del sentimiento.

El valor de la obra de Hanslick es principalmente polémico. La parte *destruens* * prevalece netamente sobre la parte *construens* **, como reconoce el propio autor. Mas es, tal vez, dicho aspecto lo que hace de la obra algo tan enérgico y estimulante, siendo eso, igualmente, lo que atrajo sobre ella tanto críticas apasionadas como alabanzas irreflexivas.

El primer blanco contra el que apunta Hanslick es —como ya se ha dicho— la estética del sentimiento y, en particular, la estética wagneriana; en esos tiempos, esta última sintetizaba de modo ejemplar la primera. Es, por consiguiente, la estética musical del Romanticismo la que combate Hanslick, a la vez que la estética de los *dilettanti* y de los incompetentes (¡Hanslick establece una relación implícita entre aquélla y ésta!). Efectivamente, todo su discurso está animado por un espíritu de objetividad científica, por una actitud que es más analítica que sistemática: «la investigación sobre lo bello, si no quiere volverse totalmente ilusoria, deberá acercarse al método de las ciencias naturales [...]», y aún dice más: «el impulso hacia el máximo conocimiento objetivo de las cosas, que en nuestra época agita todos los campos del saber, debe también afectar, forzosamente, a la investigación sobre lo bello» [2]. Tras estas premisas —que no significan sino la adopción por su parte de una posición polémica—, Hanslick penetra en lo más candente del problema cuando afirma que, hasta ahora, en el campo de los estudios musicales, se ha separado nítidamente la exposición de las «reglas teórico-gramaticales de las investigaciones estéticas», procurando «mantener las primeras todo lo áridamente intelectuales y las segundas todo lo lírico-sentimentales que se pueda»; asimismo, añade: «el hecho de enfrentarse abiertamente a la materia musical como a algo que es bello en particular y que depende sólo de sí misma ha conllevado hasta ahora, para la estética musical, un esfuerzo demasiado arduo» [3]. La unificación de los dos planos, el teórico-gramatical y el lírico-sentimental, podría verificarse solamente si se le negaba a la música todo contenido emotivo, todo poder representativo y toda relación con estados sentimentales. Hanslick afirma kantianamente que la música es pura forma, que no tiene que alcanzar entonces, en lo que a la belleza se refiere, ningún objetivo. Esto no significa, sin embargo, que la música no pueda tener alguna relación con nuestros sentimientos y que no suscite en nosotros ninguna emoción; ahora bien, tales *efectos* son «secundarios», no atañen a su valor ar-

* Destructiva. *(N. del R.)*

** Constructiva. *(N. del R.)*

tístico. No se caracteriza estéticamente ningún arte, ni siquiera la música, por los efectos que provoca sobre nuestros sentimientos: «si se conceptúa la música como arte, es menester reconocérsele como pretensión estética la fantasía, no el sentimiento» [4]. La fantasía es el órgano específico del arte y Hanslick, a través de ella, quiere superar la antítesis romántica entre intelecto y sentimiento. No obstante, como órgano de producción y de contemplación del arte, la fantasía no es un «campo cerrado»; «frente a lo bello, la fantasía no es un puro y simple "contemplar", sino un contemplar con el "intelecto", es decir, con representación y juicio» [5]; la fantasía «no sólo obtiene sus chispas vitales de las sensaciones, sino que también envía sus rayos a la actividad del intelecto y del sentimiento» [6].

A la luz de estas precisiones, Hanslick puede afrontar ahora el problema fundamental del contenido y del significado de la música. Ya se ha dicho que la música no expresa sentimientos ni describe nada; en efecto, la «determinación de los sentimientos no puede separarse de las representaciones y conceptos concretos, los cuales no tienen nada que ver con la capacidad expresiva de la música» [7]. ¿Cuál será entonces el *contenido* de la música? Hanslick responde que las ideas expresadas por el compositor «son, ante todo y sobre todo, puramente musicales» [8]. A pesar de ser así, la música mantiene una relación muy especial con nuestro mundo emotivo, o lo que es lo mismo: puede representar la *dinámica* de los sentimientos. La música puede «imitar el movimiento de un proceso psíquico gracias a sus diversas fases: presto, adagio, forte, piano, crescendo, diminuendo. Pero el movimiento no es más que una particularidad del sentimiento y no el sentimiento mismo» [9]. Resultaría impropio llamar a esto una relación de representaciones; sería más justo decir que la música está en relación «simbólica» con los sentimientos. En su autonomía, la música puede simbolizar la forma del sentimiento, es decir, su movimiento dinámico, su crecer y su disminuir, su reforzarse y su dulcificarse, pero nada más. De cualquier modo, esto no debe confundirse con la representación de sentimientos indeterminados, lo que sería contradictorio; toda actividad artística «consiste en la individualización, en plasmar lo definido a partir de lo indefinido, lo particular a partir de lo general» [10]. La prueba de estas afirmaciones se puede tener si se altera el texto de la célebre aria de Gluck «J'ai perdu mon Eurydice...», citada por todos como ejemplo de expresión musical de colérico dramatismo, de la siguiente manera: «J'ai trouvé mon Eurydice...». La música acompañaría igualmente bien los dos textos opuestos, precisamente porque, en realidad, la música no expresa la cólera de Orfeo por haber perdido a Eurídice, sino nada más que un movimiento rápido y apasionado que puede adaptarse tan bien a la cólera como a una intensa alegría. Es lógico, pues, que la *verdadera* música, la única auténtica, la que goza de todas las preferencias por parte de Hanslick sea siempre la instru-

mental. La ópera, como toda la música vocal, es un género híbrido en el que, en el mejor de los casos, acaba por imponerse la música sobre el texto. La ópera es siempre la expresión de un conflicto entre dos principios, el dramático y el musical, que se entrecruzan sin poder fundirse jamás: «es la lucha entre el principio de la exactitud dramática y el de la belleza musical, en una incesante concesión del uno para con el otro» [11]. Se comprende entonces que, al abolir la jerarquización de las artes y, en consecuencia, cualquier inteferencia entre éstas, Hanslick concluya que la ópera es el fruto de un compromiso, como, de hecho, lo atestiguan las continuas polémicas y tentativas que ha habido de reformarla a lo largo de su historia; y si, desde luego, la belleza musical es autónoma, la música se mezclará siempre, no sin dificultad y artificio, con las demás artes. A este respecto, debe recordarse a Schopenhauer, cuyo pensamiento presenta evidentes analogías con el de Hanslick, hasta el punto de que pueda pensarse que este último haya leído a Schopenhauer y se haya inspirado en él. Ya para Schopenhauer, la música no debía ni podía ser descriptiva; este filósofo no sólo condenaba la audición emotiva de aquélla, sino que iba más lejos: así, cuando afirmaba que la música nos da el *en sí* del sentimiento, *in abstracto,* o sea la forma del sentimiento (lo que no significa que nos dé el sentimiento según una mayor o menor determinación), ¿no expresaba acaso el concepto de que la música representa la dinámica, la forma de nuestros sentimientos, como diría después más claramente Hanslick? Mas esta interesante coincidencia, fuera de toda duda, entre dos personalidades, por otra parte, tan apartadas la una de la otra, se limita al punto aludido, aunque sea de notable importancia; por lo concerniente a todo lo demás, se trata de dos actitudes culturales muy diferentes.

En el tercer capítulo de *De lo bello en la música* —la parte más positiva y constructiva del pequeño volumen—, Hanslick se hace la siguiente pregunta: «de qué naturaleza es lo bello en la música», respondiendo tautológicamente que lo bello es algo «específicamente musical», si bien añade inmediatamente: «lo "específicamente musical" no debe entenderse, bajo ningún concepto, como belleza meramente acústica o como simetría proporcional [...] definiciones todas con las que suele ponerse en evidencia la falta de espiritualidad» [12]. Con esta dilucidación, Hanslick supera la estética formalista de Herbart, según la cual la forma musical consistía únicamente en relaciones acústicas verificables matemáticamente. Para Hanslick, «las formas que los sonidos producen no están vacías, sino llenas; no son simples contornos de un vacío, sino espíritu que se plasma interiormente» [13]. El contenido espiritual es, por consiguiente, «postulado como exigencia». Hanslick hablará de arabesco a propósito de la música, mas se ha visto claro, a la luz de las precisiones que él mismo hace, que se trata de una metáfora, aunque se haya dado a menudo, equivocadamente, una interpretación literal a dicho término.

Arabesco, por tanto, pero lleno de significado y de ideas: «en la música hay sentido y lógica, pero "musicales"» [14]. Aun cuando la primera intención de un músico que se pone a trabajar no sea la de representar una pasión, sino la de inventar una melodía, las obras reflejarán simbólicamente, no obstante, «como imagen total, la individualidad de sus creadores», aunque se hayan compuesto «sin otra finalidad al margen de ellas mismas, en cuanto belleza autónoma y puramente musical» [15]. En la música, no se puede distinguir entre forma y contenido; todo es forma; el espíritu creador debe resolverse totalmente en ésta para ser tal. No se puede distinguir entre una bella música con contenido espiritual y otra bella música sin dicho contenido; la forma artística no es algo que esté esperando a que se la llene con otro elemento: las composiciones no se dividen «en botellas de Champagne vacías y llenas. El Champagne musical tiene la característica de crecer *con* la botella» [16]. Desde esta perspectiva, la estructura de la música acabará por diferenciarse profundamente de la del lenguaje común; este último es un medio expresivo que posee un valor instrumental, en el que el sonido es sólo un signo que sirve para expresar «algo completamente extraño a ese medio», mientras que en la música el sonido tiene importancia de por sí: «es un fin en sí mismo» [17]. La música no se remite sino a ella misma; esto es: aun siendo significativa, no agota en sí misma sus significados; todo cuando hay en la música se resuelve en la propia música. Ante esta diferencia fundamental entre música y lenguaje, cualquier analogía que pretendiera establecerse entre una y otro carecería de sentido (¡cuántas veces se retomarán y desarrollarán estos conceptos por autores contemporáneos, con frecuencia ignorantes de las derivaciones de su pensamiento!). Así, pues, la música es un arte asemántico por cuanto que es intraducible al lenguaje ordinario, a pesar de que no es un «juego vacío» y de que «pensamientimientos y sentimientos fluyen como sangre en las venas del bello y bien proporcionado cuerpo sonoro» [18].

Toda una serie de problemas, en parte nuevos para la estética musical, surge ahora del texto de Hanslick. La cuestión más importante, dejada abierta y sin resolver totalmente, atañe al valor de la estructura lógico-gramatical de la música: si el conjunto de reglas que rige la construcción musical es convencional, o sea un producto histórico que se ha hallado sujeto a mutaciones a lo largo de la historia, o si dicho conjunto posee *naturaleza* propia independientemente de los factores históricos, o sea una primitiva racionalidad eterna e intrínseca. Desde un planteamiento rigurosamente formalista, se debería concluir necesariamente a favor de la historicidad y la pluralidad de las técnicas musicales. La música es una invención de formas siempre nuevas en las que se encarna la individualidad creadora; por ello, no tendría sentido que estas formas poseyeran una estructura preexistente y, aun cuando la poseyeran, sería absurdo pensar que la estructura tuviera algún significado para

el músico. Éste es, efectivamente, el punto de vista predominante en el pensamiento de Hanslick, quien lo desarrolla con todas sus consecuencias. Si las formas musicales son una invención, también son un producto histórico y, como tal, sujeto a envejecimiento y a agotamiento. He aquí lo que escribe Hanslick, en el prefacio de su estudio *La ópera moderna,* contra la retórica de que se rodea el concepto de la eternidad de la obra de arte: «El célebre axioma según el cual lo "*verdaderamente* bello" (¿y quién es juez de esta cualidad?) no puede perder nunca su fascinación, ni siquiera después de muchísimo tiempo, es, en relación con la música, poco más que bellas palabras. La música es como la naturaleza, que, cada otoño, hace que se pudra un mundo lleno de flores, mundo del que nacerán nuevos brotes. Toda composición es una obra humana, producto de una individualidad, una época y una cultura determinadas y, consiguientemente, configurada por elementos sujetos a una mortalidad más o menos progresiva». Análogamente, escribe en *De lo bello en la música:* «No hay arte que ponga fuera de uso tantas formas, y tan deprisa, como la música. Modulaciones, cadencias, progresiones de intervalos, concatenaciones de armonías, son tantas las que se consumen en un plazo de cincuenta años, en otro inferior de treinta, que el músico [que se precie] de [tener buen] gusto no puede continuar sirviéndose de ellas y se ve obligado a buscar nuevos medios musicales» [19]. Estos conceptos, que son perfectamente coherentes con toda la estética formalista de Hanslick, se han empleado por parte de muchos críticos, todavía en nuestros días, como base metodológica para la interpretación de la historia de la música y de su evolución, justamente, como una constante «extinción» de formas y de procedimientos técnicos, lo que impone una continua renovación y un rejuvenecimiento de unas y de otras. En consonancia con estos conceptos, Hanslick reconoce que cada uno de los elementos técnicos de la música posee carácter de invención, no de necesidad; que la melodía y la armonía no disponen de modelos en la naturaleza y que el ritmo musical es una cosa distinta de los eventuales fenómenos rítmicos que hay en la naturaleza; es más: la armonía, que parece como si poseyera un origen natural al basarse sobre los sonidos armónicos, es reconducida por Hanslick en pro de un origen histórico y cultural. No existe, por tanto, nada que sea innato; las leyes no son naturales sino musicales, motivo por el que debe ponerse cuidado «en no creer que este [el actual] sistema musical sea el único natural y necesario» [20].

Desafortunadamente, Hanslick no se atiene siempre, de modo riguroso, a estas conclusiones tan diáfanas y decisivas acerca de la historicidad —la cual no debe confundirse (obsérvese bien) con la convencionalidad o con la artificialidad— de la técnica; aquí y allá, su texto se halla sembrado de afirmaciones que desconciertan, como cuando habla de «relaciones originarias de los elementos musicales» o de «secretas relaciones y afinidades electivas, funda-

das sobre leyes naturales», que «dominan el ritmo, la melodía y la armonía [...] y tachan de fea y arbitraria cualquier relación que las contradiga». Pero el desconcierto es aún mayor cuando Hanslick defiende la exigencia de un estudio de la «naturaleza de cada uno de los elementos musicales y de la relación de cada uno de éstos con una determinada impresión» que llegue a establecer, como «fundamento filosófico de la música», «las imprescindibles precisiones espirituales que se hallan en conexión con cada elemento musical y la clase de relación recíproca que mantienen los elementos en cuestión». En estos y en otros pasajes similares, netamente en contradicción con el espíritu y la letra de todo el ensayo, Hanslick se dejó desviar, muy probablemente, por los primeros estudios de carácter positivista que, sobre acústica y fisiología del sonido, elaboraron algunos musicólogos más jóvenes que él, en particular Helmholtz. Fue, ni más ni menos, Helmholtz quien puso sus miras, a través de investigaciones que bajo la capa de absoluta *cientificidad* escondían, obviamente, rigurosos presupuestos filosóficos, en el establecimiento de las relaciones directas y necesarias que había entre los elementos musicales y las sensaciones emotivas, según una relación de causa y efecto; y si hablamos de que Hanslick se dejó desviar, es porque sus presupuestos filosóficos eran del todo opuestos a los de Helmholtz, quien afirmaba, de manera implícita, una concepción expresiva y contenidista de la música, siendo probable, sin embargo, que fuera la orientación analítica y científica presente en las investigaciones de Helmholtz lo que más impactara a Hanslick.

Muchos otros problemas dejó abiertos y sin resolver el texto hanslickiano, aunque muchos de los que siguieron el surco de su pensamiento hasta el día de hoy no hayan ido mucho más lejos. Hanslick liberó la música de todo su contenido emocional, sentimental, descriptivo o literario, pero dejó abierto el problema de *cómo* el espíritu «se plasma» en las «formas animadas sonoramente» y también el de cómo se configura en la experiencia humana esta «actividad objetiva y moldeadora», problemas ambos eludidos por Hanslick, al estar totalmente absorbido por su polémica contra toda estética del sentimiento.

Es interesante anotar un hecho más: la coincidencia de algunos puntos fundamentales de su pensamiento con las conclusiones de la *Crítica del juicio* de Kant, como la han puesto en evidencia diferentes investigadores [21]. La coincidencia se revela, ante todo, en la teorización que se formula sobre la semanticidad de la música; ésta no puede representar ningún concepto ni disponer de tema alguno (lo cual, en la jerarquización kantiana de las artes, se consideraba un defecto; para Hanslick, era un dato fáctico). En un plano secundario, la coincidencia se revela también en la negación consistente en aceptar como esencial el efecto emotivo, que tiene un carácter «patológico», no artístico, y que pertenece al placer, no al sentimiento de la belleza. La for-

ma artística, tanto para Kant como para Hanslick, es un fin en sí misma y rechaza la «representación de una finalidad».

El ensayo de Hanslick, en la actualidad demasiado célebre, aparece como un punto de partida rico en posibilidades de desarrollo. Con frecuencia mal interpretado, ha sido paso obligado, aun hoy, para cualquiera que haya pretendido hablar de música. Más que de un punto de llegada, se trató de algo conclusivo y vino a ser la concreción de numerosas experiencias culturales y filosóficas que precedieron al ensayo en el espacio y en el tiempo.

Para la estética musical del futuro, tanto de tendencia formalista como antiformalista, Hanslick será un punto fijo de referencia. Dentro del pensamiento contemporáneo, serán precisamente aquellos que pretendan olvidarlo o ignorarlo quienes sigan sus huellas, más o menos servilmente, a la hora de enunciar *nuevas* teorías.

2. *La historiografía, a caballo entre el Romanticismo y el positivismo*

Algunas características del pensamiento de Hanslick que no eran fundamentales, como la actitud analítico-científica, antiliteraria, de *especialista,* fueron el preludio de una fase totalmente nueva en el ámbito de los estudios musicales. El rápido e intenso desenvolvimiento adquirido por las ciencias durante la segunda mitad del siglo XIX, así como la filosofía positivista, dejaron también su rastro en el campo musical, alentando la adopción de una nueva postura frente al afán investigador por parte del estudioso de la música. Los estudios musicales, entendiendo por tales la historiografía, la paleografía, la crítica, las investigaciones acústicas y fisiológicas, habían sido hasta ese momento prácticamente esporádicos, ocasionales, carentes de método y de seriedad científica; faltaban los instrumentos de investigación, la base metodológica indispensable que exigían dichos estudios y, sobre todo, faltaban el estímulo cultural y los presupuestos filosóficos que obraran como incentivo para semejantes indagaciones.

Ya hubo oportunidad de ver cómo las investigaciones históricas en el campo musical fueron casi inexistentes antes del siglo XIX; las acometidas por Burney, el padre Martini, Hawkins y algunos más tuvieron el aspecto de ser provisionales, inacabadas, y resultaron insuficientes también, desde los puntos de vista historiográfico y científico, por el escaso conocimiento del material. Durante muchos siglos, la música había sido un género artístico sujeto a un rapidísimo consumo. Hubo que llegar al Romanticismo, con su nuevo interés por el pasado más o menos remoto, sepultado en manuscritos y archivos, para que naciera el deseo de volver a escuchar, de juzgar, de redescubrir, el patrimonio musical olvidado. Esta nueva actitud espiritual fue la premisa

insoslayable para que se pudiera dar el nacimiento de una auténtica historiografía y de toda una serie compleja de nuevos estudios en torno a la música. Ya en la primera mitad del siglo XIX, había habido un notable florecimiento de escritos críticos e históricos sobre música, si bien dominados todavía por aquel ardiente entusiasmo, por aquellos criterios de juicio aún demasiado subjetivos, literarios, empíricos, lo que no les permitió concretrarse en obras científicas y sistemáticas; no obstante, estos primeros estudios, a pesar de escribirlos músicos y literatos en vez de críticos profesionales, fueron de una importancia fundamental, constituyendo la premisa necesaria para un ulterior desarrollo más metódico y ordenado.

En las primeras décadas del siglo XIX, entre los que escribieron sobre música y músicos se encuentran los nombres de Jean-Paul (Richter), Hoffmann, Schumann, Weber, Berlioz; después, los de Wagner, Liszt; finalmente, los de Stendhal, Delacroix, Baudelaire, Nietzsche, Mazzini, etc. Fueron todos ellos unos hombres beneméritos: por haber sabido suscitar un enérgico interés por la música y por haber creado la atmósfera propicia para que se abordaran ulteriormente estudios de este género. Ahora bien, junto a estos escritos de carácter preponderantemente literario y ocasional, se hallan ya las primeras obras de historiografía musical propiamente dicha y, a veces, grandes obras que abarcaban varios siglos. También, durante este período, aparecen las primeras monografías individuales, producto típico del espíritu del Romanticismo y de la nueva atención de que es objeto la personalidad creadora singular, que, primordialmente, en el caso de los *grandes,* como son Palestrina, Bach, Beethoven, alcanza dimensiones heroicas. En este período, nace el culto a Palestrina, el culto a Bach y, sobre todo, el culto a Beethoven, acompañado, de ahora en adelante, de la tradicional retórica de la que se rodea su biografía. Así salen a la luz, tras la primera biografía de Bach escrita por Forkel y la primera biografía de Palestrina escrita por Baini, en 1828, el ensayo que sobre *Giovanni Gabrieli y su tiempo* escribió Carl von Winterfeld y las monografías de Otto Jahn sobre Mozart y de Adolph Marx sobre Beethoven, de la misma manera que más tarde salen el monumental estudio sobre Bach escrito por Spitta y las ediciones de las obras completas de Schütz y Buxtehude, también a cargo de Spitta (hemos nombrado aquí solamente las obras más famosas). Por esos años, comienzan también a salir a la luz estudios históricos de mayor envergadura, obra de los primeros grandes filólogos y arqueólogos de la música; recordemos al belga Joseph Fétis, autor, entre otros trabajos, de la *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique,* editada por primera vez en 1837, y de una gran *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours,* publicada en 1869; recordemos igualmente a George Kiesewetter, el investigador que, movido por una insaciable curiosidad de erudito, exploró, como prueban sus

numerosísimos escritos, los campos más dispares de la música: desde los polifonistas flamencos hasta Guido de Arezzo, hasta la música y la teoría de los griegos, de los árabes, etc.; asimismo, a Henri de Coussemaker, con su gran trabajo *Scriptores de musica Medii Aevi* *, y, finalmente, a Wilhelm Ambros, con su *Historia de la música,* interrumpida a finales del siglo XVII, en la que, con una mentalidad singularmente abierta, consiguió sacar a la luz los nexos que median entre la historia de la música y la historia de la cultura y de las demás manifestaciones artísticas del período correspondiente, estableciendo paralelos, por ejemplo, entre el desenvolvimiento de la música y el de las artes plásticas en el Renacimiento.

No viene aquí al caso hablar de cada una de estas obras con cierto detenimiento; todas abrieron el camino a la moderna historiografía musical; de cualquier modo, sus títulos, por sí solos, son ya muy significativos. Por primera vez, el interés de los estudiosos comienza a ser atraído por el olvidado Medievo y por el Renacimiento. Los pocos historiógrafos que hubo en el siglo XVIII concibieron la música en función de lo poco que acerca de ella conocían y según el criterio de progreso vigente: su época era aquella en la que la música había alcanzado la máxima perfección artística y técnica, mientras que el pasado contenía un valor inferior por el mero hecho de ser pasado. Así se explica la escasa simpatía de que gozaba la música polifónica entre los iluministas, a la que tachaban de ser un galimatías, una barbarie intelectual, poseedora de poca capacidad para suscitar *affetti,* o sea de escasa capacidad expresiva. Esta actitud para con la historia eximía de investigaciones que, en el fondo, se catalogaban como inútiles. Tendría que llegar el siglo XIX para que, como sucedió con Fétis, se cambiara de postura con respecto a la música del pasado, al considerarla autónoma en su valor, a menudo fuente de inspiración y digna, por este motivo, de ser estudiada y evocada de nuevo históricamente, buscando a veces, justamente en el lejano pasado, secretas afinidades y relaciones con el presente. No viene aquí tampoco a cuento recordar el significado complejo, incluso contradictorio, de una postura como la del Romanticismo: al mismo tiempo revolucionaria y con la mirada vuelta, nostálgicamente, hacia el pasado; por una parte, fascinada por el rigor, por la abstracción, por la religiosidad de un Palestrina y, por otra y simultáneamente, pronta a la creación de nuevas formas en abierta polémica con la tradición, no utilizable a partir de entonces como patrón de juicio.

* Escritores musicales de la Edad Media, publicado en 4 vols., desde 1864 hasta 1876, en París. *(N. del R.)*

3. El positivismo y el nacimiento de la musicología

La tendencia historiográfica personalizada por Ambros, con una visión de la historia tan amplia y comprensiva, típicamente romántica, inclinada a insertar la música en el seno de las restantes actividades del espíritu, se interrumpió; es más: hubo una reacción violenta contra tal orientación, en la segunda mitad del siglo XIX, al nacer la *Musikwissenschft* (ciencia de la música) o —como se la ha llamado en Italia— musicología. El estudio y la reconstrucción del pasado exigían un enorme esfuerzo: la tarea de descrifrar textos antiguos, escritos con una notación diferente de la actual, cada vez más incomprensible a medida que se retrocedía en el tiempo, requería el trabajo de especialistas, de investigadores dispuestos a hacer entrega de toda su actividad y paciencia; asimismo, la tarea de imprimir todo el patrimonio musical traducido a notación moderna, la atribución a sus respectivos autores de los códices descubiertos, etc., también implicaba décadas de trabajo, distando mucho, aun hoy, de haberse concluido este proceso de búsqueda.

Esta importante obra *cientifizadora* de los estudios musicales, favorecida por el desarrollo que alcanzara el positivismo, por la exaltación del método científico, en la seguridad de poderlo extender a todas las actividades humanas, comprendidas las éticas y las artísticas, contribuyó a que se modificara profundamente el horizonte de las investigaciones dentro del campo de la estética musical —el escrito de Hanslick representó el primer signo de esta transformación. Los estudios se dirigieron, en parte, hacia la arqueología y la publicación sistemática de textos antiguos y, en parte, hacia la acústica, la psicofisiología del sonido, la teoría musical, las indagaciones sobre la naturaleza de la armonía, de la melodía, del ritmo, etc. La musicología significó, pues, por encima de todo, un ideal de cientificidad, una aspiración a un mayor rigor en los estudios musicales; esto constituyó, sin duda, uno de los aspectos más positivos de todo el movimiento, por lo demás no limitado a la música.

Estas investigaciones, aunque se presentaron bajo la inconsciente apariencia de indagación científica, de pura constatación de hechos, se fundaron, en realidad, sobre unos presupuestos estético-filosóficos heredados del Romanticismo que fueron aceptados, por lo general, acríticamente. El concepto de música como expresión y lenguaje de los sentimientos, a veces, sin embargo, mezclado extrañamente con el formalismo de origen hanslickiano, continuó constituyendo la base de la mayor parte de las investigaciones sobre acústica y sobre psicofisiología del sonido.

Todos los estudios nacidos bajo el emblema de la *Musikwissenschaft* —no debe olvidarse que Alemania tuvo la primacía en tal género de estudios— tienen en común lo siguiente: que descartan casi siempre el factor artístico

en su indagación. Los historiadores no estudian las personalidades aisladas, sino los períodos históricos, en busca de estructuras estilísticas suficientes que caractericen siglos enteros. Por ejemplo, Riemann, en el uso del bajo continuo, señaló una característica capaz de poder singularizar el período barroco (1600-1750). Otros autores se complacieron en subdividir la historia de la música en grandes épocas que se correspondieran con otras tantas fases de su evolución técnica (en general, subdividieron aquélla en tres épocas, conforme a la moda de las subdivisiones vigente entre los sociólogos positivistas). Por otra parte, también las investigaciones físico-acústicas tomaron en consideración el hecho musical, en su pura fisicidad o en sus relaciones con la psique humana y con el sistema nervioso-auditivo, pero, en cualquier caso, prescindiendo siempre de toda posible organización artística del material sonoro.

4. El origen de la música

Uno de los problemas que apasionaron mayormente a los musicólogos, y aun más a los filósofos, fue el del origen de la música, problema que se conecta con los primeros estudios de sociología y de etnología, ciencias que apenas habían surgido entonces, ciencias del porvenir según el presagio de los positivistas. El problema de los orígenes, tanto en la música como en otros campos, es evidentemente insoluble, pero esconde a menudo en su formulación alguna tesis concerniente al estado actual del objeto es cuestión, a su fundamento, a su *esencia.* Las investigaciones sobre el origen de la música de Spencer, Darwin, Wallaschek, Combarieu, etc., estuvieron mal orientadas, a causa de no tener en cuenta la música en cuanto hecho artístico, participando entonces del mismo defecto que las demás investigaciones musicológicas. Aun cuando se diera por cierto que los primeros cantos del hombre de las cavernas hubieran tenido su origen —por ejemplo— en el impulso sexual, como ocurre con los cantos de los pájaros, mínimamente se explicarían así la evolución sucesiva de la música o una sinfonía beethoveniana, desde el momento en que la *civilización* se encargó de neutralizar tales impulsos, al menos dentro del campo musical, al sobreponerse a ellos mediante una construcción independiente. Al releer hoy estas encarnizadas polémicas, se observa principalmente su futilidad sustancial, sobre todo si se piensa que, en realidad, aluden a una concepción de la música como lenguaje de los sentimientos. Entre 1890 y 1891, en la revista filosófica inglesa *Mind* se puede hallar el eco de tales polémicas en una serie de artículos de Herbert Spencer, de Edmund Gurney —investigador de problemas musicales en relación con la psicología— y del musicólogo Richard Wallaschek. Resumiendo los términos de su pensamiento, ya formu-

lado en el *Essay on the Origin of Music,* cuya publicación data de 1857, Spencer afirma que la música tiene su origen en un exceso de energía vital que debe expresarse; la música simbolizaría, por lo tanto, la expresión de todo tipo de sentimiento, principio que Spencer sostuvo en la polémica que estableció con Darwin (muerto una década antes de la publicación de sus artículos en la mencionada revista *Mind*) y con Gurney (defensor de las mismas tesis que Darwin). Tanto para Darwin como para Gurney, la música tenía su origen en el impulso sexual, como manifestación del macho para atraer a la hembra; sin embargo, Spencer contestó a esta concepción de la música como expresión del impulso sexual aduciendo observaciones empíricas: la raza humana canta en condiciones muy distintas —de trabajo, de caza, de ocio, etc.—, motivo por el cual en la expresión musical no prevalecen de ningún modo los sentimientos amorosos sobre los demás. En otro artículo, a través del cual entró en polémica con Wallaschek, quien afirmaba que el ritmo era el elemento originario de la música, generador de la melodía y de la armonía, y que «el origen de la música debe buscarse en el impulso rítmico del hombre», Spencer resumió, una vez más, la vieja teoría del lenguaje: en su origen, el lenguaje incluía elementos emotivos e intelectivos, los cuales no se separaron hasta más tarde; la música y el canto derivarían del desarrollo independiente de los elementos emotivos del lenguaje. «La música vocal, y por extensión toda la música, es una idealización del lenguaje natural de las pasiones» [22] (pocas páginas antes había usado el término «enfatizar» *[to exaggerate]* en lugar de idealizar). La emoción y la pasión serían aquel *exceso* de fuerza, de vigor, de los organismos más evolucionados, que rebasa el límite requerido para las necesidades más inmediatas y que se expresa bajo la forma de sonidos. Las variaciones de voz no serían más que el efecto de las variaciones de la intensidad de la emoción; los intervalos se harían tanto más amplios cuanto más aumentara la intensidad de la emoción; asimismo, el sonido más agudo representaría el punto extremo de tensión emotiva.

Spencer interpreta la evolución de la música aplicándole a ésta las leyes generales de la evolución: la música pasaría de una homogeneidad indefinida e incoherente a una heterogeneidad cada vez más definida y coherente. Spencer afirma aún más: que la música ha alcanzado un grado de perfección capaz de contribuir, más que cualquier otro arte, al bienestar de la humanidad. La conclusión de Spencer es que «el origen de la música como lenguaje desarrollado de las emociones ya no es una hipótesis, sino, sencillamente, una descripción de hechos» [23]. Esta tesis, típicamente romántica, conforma el fondo común de las referidas polémicas, a cuyo respecto concuerdan Spencer, Darwin, Gurney y Wallaschek.

Transportado por Spencer desde el campo de la biología hasta el de la música, el concepto de evolución influyó en gran medida sobre la historio-

grafía musical: son numerosas las historias de la música que, durante la segunda mitad del siglo XIX, e incluso más allá de esta fecha, se sirven del concepto darwiniano-spenceriano de evolución, en combinación con el concepto general de progreso, con el fin de explicar la metamorfosis y la sucesión de los estilos dentro de un contexto histórico-musical, el paso de lo simple a lo complejo y de lo primitivo a lo culto. Dejando aquí a un lado a Combarieu —de quien se tratará más adelante—, nos limitaremos a recordar a Charles Parry, historiador inglés que, de forma clara, se remite a los principios evolucionistas de Spencer. Con el fin de explicar la afirmación que se da en la música profana del siglo XVII, Parry alega: «Con relación a este período, de algún modo inmaduro, el progreso muestra la inevitable tendencia de todas las cosas [la que arrastra a éstas] desde la homogeneidad hasta la heterogeneidad y la precisión» [24]. Esta tendencia positivista, aunque también romántica, a simplificar y, sobre todo, a esquematizar los procesos históricos vino a ser un primer intento de hallar cierto orden lógico dentro del inmenso campo de la historia de la música, cuyos documentos más antiguos, apenas hacía algunas décadas, habían comenzado a conocerse. Parry concebía toda la historia de la música, conforme a un enfoque evolucionista, como una transición continua de lo homogéneo a lo heterogéneo, de la sencillez a la variedad; de esta manera era como explicaba el nacimiento y el desarrollo de la armonía y de todas las formas musicales. Asimismo, Parry, con arreglo a los esquemas positivistas de derivación sociológica, subdivide en tres estadios el ciclo histórico de la música en su totalidad: el primero, inconsciente y espontáneo; el segundo, autocrítico, analítico y consciente; el tercero, síntesis de los dos anteriores, caracterizado por el descubrimiento de la espontaneidad controlada y por haber sido —dentro de él— donde se han producido las grandes obras maestras.

Estas teorías evolucionistas, a pesar del carácter genérico, la esquematicidad y la ingenuidad de que se revistieron a nivel historiográfico, favorecieron el desenvolvimiento de la historiografía, concibiendo ésta, no ya sólo como retrato de grandes personalidades, sino como estudio de mayor envergadura, que abarcaba períodos históricos íntegros. Las teorías positivistas acerca del origen y la evolución de la música recordaban, por un lado, los esquemas dialécticos propios de la estética hegeliana, si bien despojados de su carácter metafísico y reducidos a hipótesis históricas, y, por otro lado, la tesis, nacida con el Iluminismo y desarrollada desde el Romanticismo hasta Wagner, que defendía la unión originaria de música y poesía. Ahora bien, en lo que a esta tesis se refiere es menester apuntar aquí una importante diferencia: si tanto para Rousseau como para Wagner se hacía imprescindible remontarse hasta el origen al objeto de encontrar la unidad perdida, por el contrario, tanto para Spencer como para Parry el *Progreso* era algo irreversible; con esto, el

mito de la edad de oro caía por tierra o, mejor aún, se proyectaba hacia el futuro en vez de hacerlo hacia el pasado. La ley de la evolución era un proceso irreversible y universal; por consiguiente, si en el origen sólo existía lo simple y lo homogéneo, y la música no se distinguía todavía de la poesía, habría de ser el desarrollo lógico asumido por la historia el que conllevara la separación de un arte con respecto al otro y, progresivamente, una divergencia cada vez mayor entre ambas artes. De esta manera, la música instrumental, con su variedad de estilos, formas y aspectos, alcanzaba su justificación en un doble plano: el histórico y el teórico.

5. *Las investigaciones acústicas y psicofisiológicas*

Paralelamente a los estudios históricos y paleográficos, adquirieron un gran desenvolvimiento —como ya se ha dicho— los estudios emprendidos en los ámbitos de la acústica y la psicofisiología; estudios en los que se puso tanta fe como en los otros y que se encaminaron a la elucidación del fenómeno musical, sirviéndose para ello de una investigación rigurosamente científica. Uno de los problemas que se retomaron fue el de la naturaleza y el fundamento de la armonía; surgido durante el Renacimiento de la mano de Zarlino, este problema se situó, hasta los tiempos de Rameau, entre los más importantes, tal vez, de cuantos se plantea siempre la estética musical. Helmholtz —autor de la obra que lleva por título *Lehre von den Tonempfindungen als psychologische Grundlange für die Theorie der Musik**, editada en 1863— llevó de nuevo a un primer plano, en este estudio básico, el problema del fundamento de la armonía y de la consonancia, que aún hoy es tema de discusión entre musicólogos y científicos. Estaría fuera de lugar que nos extendiéramos más aquí sobre estas investigaciones si no lo hiciéramos en función de sus presupuestos estéticos y filosóficos. Helmholtz, como ya hizo Rameau un siglo antes, quiso fundar la armonía en el fenómeno natural de los armónicos. La armonía es algo *natural* y se corresponde con la *naturaleza* misma del oído humano y de la percepción de los sonidos que éste lleva a cabo. Entre la música y el modo de percibirla existe, pues, una relación unívoca y necesaria, válida eternamente, en todo tiempo y en todo lugar, porque se funda en la naturaleza y porque no es ni artificial ni convencional. Mas, llegado aquí, Helmholtz se enfrenta con la misma dificultad de sus predecesores: ¿cómo justificar la existencia del modo menor, que no se basa en los armónicos naturales? Helmholtz no sale de esta dificultad más brillantemente de lo que lo hizo Rameau:

* Tratado de la percepción de los sonidos como fundamento psicológico de la teoría de la música. *(N. del R.)*

si el modo menor no se explica con el auxilio de la teoría de los armónicos, deberá concluirse que tiene tan sólo un derecho de existencia secundario dentro del reino de la música. «El modo mayor se adapta a todos los sentimientos puros, bien caracterizados, así como también a la dulzura e incluso a la tristeza, si éstas se mezclan con una impaciencia tierna y entusiasta; sin embargo, no se adapta de ninguna manera a los sentimientos sombríos, inquietos, inexplicables, a la expresión de la extrañeza, del horror, del misterio o del misticismo, cosas todas estas que contrastan con la belleza artística. Es precisamente por esto por lo que tenemos necesidad del modo menor.» El modo menor no pertenece, por tanto, a la belleza musical; es un género subsidiario, puesto que no se encuadra en el sistema natural y racional. La explicación naturalista —a la que pone en crisis la fastidiosa presencia del modo menor— se muestra, una vez más, insuficiente para garantizar la historicidad concreta del hecho artístico-musical y de su técnica.

La correspondencia unívoca y necesaria que ha de darse entre cada elemento musical y su percepción psicofisiológica es el concepto que guía las investigaciones de Helmholtz, como ya aparece en el fragmento que acabamos de citar, en el cual —por ejemplo— cierta gama de sentimientos está ligada al modo mayor y otra al menor; en consecuencia, parecería como si se atribuyera a la música un poder expresivo muy determinado al disociarla, fuera de todo contexto histórico-cultural, en elementos aislados dotados de cualidades expresivas de por sí, que se combinarían después en nuestra psique, provocando completas sugerencias emotivas.

Por otra parte, esta clase de investigación en torno a la música en cuanto hecho exclusivamente acústico hizo concebir el mundo musical como algo autónomo en sus leyes y en su estructura. El pensamiento de Helmholtz no está claro en relación con este punto, como tampoco lo está el del teórico e historiador Riemann ni el del psicólogo y musicólogo Stumpf. La concepción de la música de estos investigadores osciló, en líneas generales, entre el formalismo de origen hanslickiano, no siempre bien entendido, y la concepción romántica de la música como lenguaje de los sentimientos. Según Helmholtz, la música no puede imitar directamente ni la naturaleza ni los sentimientos como lo hacen las demás artes. La asemanticidad es un privilegio que le es deparado a la música por el material tan especial de que hace uso: el sonido; éste, con su movilidad, confiere a la música una libertad de la que no gozan las restantes artes. Se evidencia, pues, en estos conceptos el flujo del pensamiento romántico. La música puede generar estados de ánimo: *Gemütsstimmung;* con un término tan equívoco, Helmholtz quiso indicar el tipo peculiar de expresividad de que hace gala la música, la cual no puede reproducir determinados sentimientos. Las demás artes, lo mismo que la palabra, nos dan el sentimiento con su causa, y sólo de forma mediata «el

estado de ánimo»; la música, en cambio, puede «acoger e imitar el estado de ánimo [...] conectándolo con un determinado sentimiento». En otras páginas, Helmholtz habla de la facultad que tienen los sonidos de imitar «las propiedades dinámicas de los estados físicos», tal vez porque encontró una analogía de estructura entre el desarrollo progresivo de las representaciones —*Fortbewegung der Vorstellungen*— y el movimiento de la melodía, acercándose así más al pensamiento de Hanslick.

Tampoco los restantes musicólogos contemporáneos de Helmholtz supieron salir de estas fórmulas equívocas; de hecho, la musicología positivista, aun cuando aportara a la estética elementos nuevos de notable valor, sobre todo desde el punto de vista metodológico, quedó en gran medida, sin embargo, anclada en el pensamiento romántico, a pesar de que quiso contraponerse a él en razón de la actitud científica que enarboló.

Las contradicciones implícitas en la musicología, principalmente en la alemana, se hallan ejemplificadas, a modo de emblema, en la figura de Riemann. Si se examina la inmensa mole de trabajos que nos legó este gran estudioso alemán, indudablemente hay que reconocerle, ante todo, el mérito de un rigor auténticamente *científico;* mas este término, de uso equívoco y multiforme, no basta para caracterizar, como no sea de un modo genérico, su obra en cuanto historiador y teórico. Su postura científica quiere significar, ni más ni menos, una actitud analítica, una conciencia acerca de los problemas historiográficos inherentes a las tareas de búsqueda histórica, un profundo conocimiento de los problemas específicamente musicales, armónicos, acústicos, físicos, etc.; la postura que adopta da a su obra, suficientemente, un carácter antirromántico, al entender por romanticismo la actitud literaria, *dilettantesca,* ocasional, antimetódica, entusiasta, tan característica de los escritos con temática musical de la primera mitad del siglo XIX. Aparte de las categorías históricas elaboradas por Riemann, con el fin de caracterizar épocas enteras de la historia de la música en base a criterios formales —por ejemplo, el uso del bajo continuo como criterio distintivo para definir el período barroco—, la atención que prodiga a todos los elementos técnico-estilísticos de la música deja presuponer una concepción formalista de ésta. Mas esta expectativa queda completamente frustrada si se lee su estética *; podría uno haber pensado que se fuera a encontrar en ella la teorización de su vasta experiencia como musicólogo, como científico de la música, cuando, por el contrario, lo que observa uno en seguida, desde las primeras páginas, es que se trata de una estética de sello meramente romántico, privada de originalidad y dotada de escasa coherencia conceptual. Riemann no se cansa de afir-

* Para las citas que siguen, cfr. *Elementos de estética musical,* Madrid, Daniel Jorro, 1914 (Bibl. Científico-filosófica), *passim. (N. del R.)*

mar, en el orden estético, por supuesto, que la música es, por encima de todo, expresión de la interioridad, expresión de cuanto encierra de más profundo el espíritu humano y, por consiguiente, en definitiva, «un homenaje a la verdad». Gracias a esa intrínseca expresividad, la música puede comunicar su mensaje a todo ser humano, pese a su *subjetividad,* desde el instante en que todos los sujetos, con independencia de sus aparentes o superficiales diferencias, son igualmente partícipes de una conciencia vital que es idéntica para todos. Considerando entonces la música, no como un arte capaz de «describir» sino como «un medio que expresa los movimientos más íntimos del ánimo humano y [un medio] comunicante con relación a nuestros semejantes», no debe sorprendernos que Riemann pueda concluir coherentemente que, «únicamente de forma secundaria, la obra de arte posee existencia propia, al margen de su creador, como *objeto* [...]». También para Riemann —como ya se ha dicho infinitas veces—, la música es expresión de sentimientos; más aún: el lenguaje que los expresa más adecuadamente, motivo por el cual, en principio, ni siquiera el canto de un pájaro, por cuanto que es «expresión de la sensibilidad de un ser viviente», puede tenerse por algo distinto del canto del hombre.

La postura de Riemann con respecto a la música programática y descriptiva está también, en líneas generales, en consonancia con su estética. Su ideal musical —del que la historia representa una progresiva realización— lo constituye la música pura, exenta de cualquier contaminación, de todo compromiso con las demás artes. La historia de la música se podría identificar con la historia de su progresiva emancipación de la poesía y de la danza hasta alcanzar la música pura, cuyo advenimiento señaló el comienzo de una nueva época. La música es un arte privilegiado por su poder expresivo, dado que «comunica, de manera más directa y perfecta que cualquier otro arte, los sentimientos más íntimos»; resultaría verdaderamente presuntuoso pretender «explicar» con palabras lo que la música expresa.

Las páginas que Riemann dedicara a la estética, de sello —como ya se ha apuntado— meramente romántico, se insertan con mucha dificultad en la obra que escribiera como historiador y teórico de la música; es más: contrastan netamente con el significado y con el tono que asumen sus investigaciones. Circunscribiéndonos al único volumen que consagrara a la estética musical, sorprende de él el notorio contraste que se observa entre las declaraciones del principio —a las que acabamos de aludir— y los análisis de las obras musicales que ocupan la parte central del estudio —como, por ejemplo, las páginas dedicadas a la *Novena Sinfonía* de Beethoven—: los análisis se plantean con un método rigurosamente formalista, poniendo en evidencia, exclusivamente, los elementos estructurales del tejido musical, para concluir que «cualquier forma musical cuyos elementos se dispongan con cla-

ridad y se desenvuelvan con lógica, debe reconocerse como válida». La contradicción tan nítida que se origina entre estos textos y los anteriormente comentados no se puede resolver de otro modo que descartando las pocas páginas que Riemann dedicara a la estética, por no ser sino un residuo romántico, nada esencial al objeto de comprender el conjunto de su obra, que, habiéndose encaminado en muy distinta dirección, como antídoto contra todo *dilettantismo,* merecería, todavía hoy, una consideración más atenta de la que se le ha otorgado.

Quizás fuera algo inútil proseguir con el examen de autores como los mencionados, puesto que el positivismo y la *musicología* no han aportado elementos de importancia notable al campo de la estética musical propiamente dicha. Sin embargo, los estudios históricos más profundos que se abordaron, las indagaciones que se llevaron a cabo sobre el lenguaje musical y su construcción armónica, las investigaciones acústicas que se acometieron, contribuyeron indirectamente a preparar un nuevo conjunto de conocimientos y experiencias indispensable en orden a un enriquecimiento temático en el ámbito de la estética musical del siglo XX.

13. *El formalismo en el siglo XX*

1. Igor Strawinsky: la forma del tiempo

Adentrándonos en el siglo XX, no resulta nada fácil adscribir a una corriente o dirección de pensamiento determinada, a una escuela filosófica o musical definida, a los numerosos pensadores que integran el panorama cultural existente, tan amplio y tan bien articulado. No obstante, al objeto de establecer unos horizontes en el laberinto del pensamiento contemporáneo, se debe intentar hacer una clasificación que sirva de hilo conductor, aun cuando pueda parecer, con mucha frecuencia, demasiado restrictiva para cada pensador individualmente considerado.

Ya en el siglo XIX, el formalismo había sido siempre una de las constantes fundamentales del pensamiento estético, lo que es mucho más cierto con relación al siglo XX. Por lo que respecta a la música, el sector más notable de pensadores del siglo XX lo han constituido, en efecto, aquellos que han puesto el acento en la forma y en la estructura interna de ésta y que han extraído del estudio de las características de la forma las consecuencias y las implicaciones que se daban en el plano de los significados, de la fruición y de la comprensión. Por este motivo, muchos pensadores pueden ser clasificados cómodamente con la etiqueta del formalismo, si bien esta referencia es explícita para algunos mientras que es indirecta e implícita para otros.

Una de las expresiones más radicales y más notorias del formalismo es, sin duda, la de Strawinsky. Resulta siempre algo embarazoso enfrentarse con el pensamiento de los compositores, porque éstos presentan frecuentemente

dos caras, la de pensadores y la de artistas, que no siempre coinciden, sino al contrario: a veces se contradicen, por lo cual, para salvar la coherencia, es menester olvidar una de ellas, escindiéndose así la personalidad del hombre y del artista. Sin embargo, no es éste el caso de Strawinsky; un hilo ininterrumpido liga su pensamiento, lúcido, perfectamente conocedor, con su obra de músico, sin que se produzcan ni rupturas ni contradicciones. Sus modos de concebir la música y de practicarla durante doda su activa y larga vida son una misma cosa: el dilatado camino recorrido por el músico Strawinsky, desde sus primeras obras «barbáricas» hasta sus últimas obras «dodecafónicas», con todas las etapas intermedias que se han jalonado entre unas y otras —evolución que siempre desilusionó a todos, especialmente a sus admiradores—; el uso que hace, siempre con la misma despreocupación, del folclore ruso, de la música italiana del siglo XVIII, de la ópera bufa, del melodrama romántico, del canto gregoriano; todo lo expuesto hasta aquí es ya, paradójicamente, síntoma suficiente que permite captar el significado unitario de su obra, con independencia de los cambios de estilo, de técnica y de lenguaje que en ella se dan. Strawinsky pretende ponerse al nivel del artesano medieval, quien trabaja, ordena, *fabrica,* con la ayuda de los materiales que tiene a su disposición, cautivado por la fascinación que ejerce sobre él el material sonoro que puede manejar a su antojo, no con un carácter meramente instrumental, sino como un fin en sí mismo. Su técnica compositiva, prodigiosamente hábil, la despreocupación con que acoge cualquier sugerencia cultural, cualquier tradición musical, forman parte de su juego genial, aunque más bien debamos decir inteligente, al objeto de evitar una palabra demasiado comprometida a causa del Romanticismo y que Strawinsky rechazaría. «*Inspiración, arte, artista* son términos, como mínimo, brumosos, que nos impiden ver claro en un dominio en que todo es equilibrio y cálculo, dominio por el que pasa el soplo del espíritu especulativo.» [1]

El arte es «un modo de realizar obras según ciertos métodos adquiridos, ya por aprendizaje, ya por invención. Estos métodos son las vías fijas y determinadas que aseguran la exactitud de nuestra operación» [2]. Estas afirmaciones, repetidas tantas veces por el ilustre músico, muestran un ideal extremadamente humilde y modesto, si bien esconden, en realidad, el orgullo nada pequeño de quien exalta la incondicional libertad creadora del artista inspirado. El fenómeno musical, en tal concepción, es fruto de la especulación, la cual, dirigida por una voluntad precisa y activa, dispone y ordena los elementos propios de la música: el sonido y el tiempo. Strawinsky acentúa, de manera esencial, la importancia de la dimensión temporal en la música, para lo que se inspira en un ensayo del filósofo ruso Pierre Souvtchinsky [3], quien dedicó un estudio de cariz fundamental a la música como arte temporal, retomando para ello los conocidos análisis hegelianos. Otros estudiosos franceses

de tendencia formalista no pasarán por alto el motivo temporal del que hablamos, sino todo lo contrario: dicho motivo devendrá centro de su especulación. La música es por tanto, esencialmente, «cierta organización del tiempo» [4], siendo desde esta perspectiva desde la que Strawinsky juzga el significado de las diversas técnicas compositivas. Toda música que se precie de tal vendrá constituida por determinado arco temporal en el que existen ciertos «polos de atracción» [5]. La forma musical sería inimaginable «sin estos elementos de atracción que forman parte de cada organismo musical y que se conectan con su psicología» [6]. El sistema tonal no es más que una de las tantas técnicas posibles que permiten realizar estas polaridades constitutivas de la esencia de la composición musical. Lo que permanece, más allá de cualquier técnica, es la melodía, símbolo de la organización temporal de la música, hacia la que se dirigió la atención de los músicos del Medievo o del Renacimiento, no menos que la de Bach o la de Mozart. Sea como fuese, «un sistema tonal o polar no encierra otra finalidad que la de alcanzar determinado orden, o, lo que es lo mismo, en definitiva, una forma como resultado del esfuerzo» [7]. La neutralidad de Strawinsky con respecto a cualquier técnica, por el hecho exclusivo de tratarse de una técnica, es quizás más aparente que real: el sistema tonal parece irremediablemente privilegiado, ya que una melodía concebida como un arco, en el que «una sucesión de impulsos converge hacia un punto definido de reposo», está, al menos hoy, inevitablemente enlazada con el sistema armónico-tonal. Las últimas consecuencias dodecafónicas del arte strawinskiano representan tal vez una maduración, aunque teórica, del punto de vista que acabamos de exponer.

Acaso resulte inútil ahora, tras cuanto ya se ha dicho, añadir algo sobre lo que piensa Strawinsky acerca del presunto poder expresivo de la música. No nos deja nada sorprendidos cuando afirma, de modo un poco brutal: «considero la música, por su esencia, incapaz de expresar cosa alguna: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc. La expresión no ha sido nunca una propiedad inmanente de la música [...]» [8]. Su polémica antirromántica, en la que quizás haga uso, a veces, de términos demasiado tajantes, cuenta con expresiones probablemente más felices en aquellas páginas en las que afronta el problema de la técnica en relación con la libertad del artista. El arte es un trabajo de «elección»: elección entre las posibilidades no infinitas que se le ofrecen al artista en cada instante. El material sonoro presenta resistencia; obliga continuamente a desviaciones, a correcciones, a cambios en las propias normas. ¿Significa todo esto que se le ponga un límite a la libre expansión de las fantasías artísticas? ¿Será misión del artista la de situarse por encima de estos límites, la de superar éstos mediante un esfuerzo titánico? La misión del artista será otra muy distinta. Los límites deben existir por constituir el sostén indispensable que requiere

la actividad del artista. Strawinsky decía que el artista experimenta «una especie de terror cuando, en el momento de ponerse a trabajar, ante las infinitas posibilidades que se le ofrecen, tiene la sensación de que todo le está permitido» [9]. Ahora bien, «lo que saca al artista de la angustia, hacia la que lo lanza una libertad sin condiciones, es la posibilidad inmediata de encaminarse hacia cosas concretas [...]. Materia finita, definida, que le servirá para sus operaciones, pero sólo dentro de los límites de sus posibilidades. Esta materia presenta unos límites; a su vez, el artista impondra a la materia sus propios límites» [10]. La composición musical se configura, de esta manera, como un enfrentamiento activo entre el hombre y la naturaleza; se construirá apoyándose sobre un sólido terreno que habrá de tenerse continuamente en cuenta: «no sé qué hacer con una libertad teórica» —concluye, con orgullo, Strawinsky. Al margen de la polémica contra los tópicos más característicos del peor sentimentalismo romántico, lo que, sustancialmente, Strawinsky pretende afirmar aquí es el lado fabril, artesanal, de la actividad artística y, al mismo tiempo, los valores constructivos, más que los expresivos, de la obra musical —exigencias estas recabadas por toda la tradición formalista desde Herbart en adelante. A pesar de todo esto, y a semejanza de otros casos que ya se han apuntado, también el formalismo strawinskiano, tan racional, lúcido y consciente, tiene un desenlace místico: la unidad de la obra, resultado de una construcción en la que todas las partes concurren para formar un todo, deviene símbolo de otra unidad de orden superior; «[...] la unidad de la obra ejerce su resonancia. Su eco, percibido por nuestra alma, resuena cada vez más. Concluida la obra, ésta se propaga como algo comunicativo, refluyendo hacia su principio. El ciclo, entonces, se cierra. De esta manera, la música se nos manifiesta como un elemento de comunicación para con el prójimo —y para con el Ser» [11].

2. *Gisèle Brelet: el tiempo musical*

Las exigencias estéticas y poéticas de Strawinsky fueron nuevamente meditadas y reelaboradas, con aguda sensibilidad filosófica, por la investigadora francesa Gisèle Brelet. Sus numerosas y densas publicaciones, ricas en finísimos análisis, conducidos sobre el *filo de la navaja* —en los que se transparenta a veces esa complacencia, típicamente francesa y un tanto esteticista, que provoca la extrema sutileza conceptual—, constituyen un punto importante de referencia dentro de la estética musical contemporánea. Convergen en su pensamiento dos corrientes filosóficas diferentes: de una parte, la ya tradicional estética formalista; de otra, el espiritualismo francés, en particular las filosofías de Henri Bergson y de Louis Lavelle por cuanto atañe al análisis de la

temporalidad *; de hecho, el concepto de «tiempo musical» se configura como nuclear en su estética. Su pensamiento se encuentra ya claramente formulado, en sus líneas esenciales, en un pequeño volumen que publica en plena postguerra [12], al que seguirían, transcurridos pocos años, numerosos ensayos y otras obras de mayor importancia.

Según Brelet, en la base de cualquier obra [musical] hay siempre una determinada poética [13]. «El acto creador no toma conciencia de sí mismo más que en el momento en que descubre un imperativo estético que lo oriente hacia la realización de ciertas posibilidades formales.» [14] La creación musical es fruto de una elección que se concreta, ante todo, en las dos actitudes creadoras fundamentales a las que Brelet da los nombres de empirismo y formalismo. En el primer caso, el músico parte de la experiencia directa que le brinda el material sonoro; trabaja con miras a conseguir su renovación; busca nuevas sonoridades y nuevas técnicas. En el segundo caso, es la forma la que lleva la ventaja; no se trata aquí de descubrir el material sonoro, sino de producirlo y de formarlo. Dentro de la música contemporánea, es Hindemith quien parece personificar «el empirismo», mientras que Strawinsky, en cambio, parece personificar «el formalismo». El primero conserva la fe en la tonalidad (la música —en su opinión— no podía ser más que tonal) y reconstruye la tonalidad sobre bases «más naturales», al considerarla como una exigencia natural y originaria de los sonidos. Por el contrario, en la música del segundo una idea logra constituirse como el núcleo en torno al cual pueda organizarse, con perfecta coherencia, el material sonoro, si bien ya explotado y aparentemente agotado. Sea como fuere, ambas actitudes creadoras esconden lo que, en realidad, conforma la unidad de la creación, en la que se puede entrever siempre «aquel diálogo entre la materia y la forma que parece ser la esencia misma del proceso creador» [15].

* Intuitivista, vitalista, irracionalista, antifilósofo...: con estos y otros términos se ha definido a Bergson (1859-1941), quien, pese a sus detractores, ocupa un lugar destacado en el marco de la filosofía contemporánea. En cualquier caso, lo que no entra en discusión es la enorme repercusión que ha tenido la «filosofía del tiempo» bergsoniana en el arte del siglo XX: la música, la literatura, el cine, han sufrido su impacto (probablemente, la «ilustración artística» más notable de dicha filosofía sea la *Recherche* de Marcel Proust). Entre las obras de Bergson, *Essai sur les données inmédiates de la conscience, Durée et simultanéité* o *La pensée et le mouvant* se sitúan entre las que debieron de aportar mayor número de elementos conceptuales a Brelet con miras a aplicarlos en su análisis de la temporalidad musical (cfr. la ed. en lengua cast. de *Obras escogidas*, a cargo de José Antonio Míguez, México, Aguilar, 1963). Por lo que se refiere a Lavelle (1883-1951), uno de los máximos representantes de la denominada «filosofía del espíritu», se ha dicho de él que ha realizado a la perfección la síntesis del esencialismo platónico y el existencialismo (cristiano) y que es el más grande metafísico de la Francia contemporánea. El meollo de todo su pensamiento lo constituyen los cuatro volúmenes de que se compone su magna obra *La dialectique de l'Éternel Présent*, de los cuales a Brelet debió de impresionarle especialmente el tercero (cfr. *Du temps et de l'éternité*, París, Aubier, 1945). *(N. del R.)*

Es fácil advertir cómo se ha evitado deliberadamente hasta ahora, por parte de Brelet, disertar sobre la expresividad de la música, prevaleciendo, sin embargo, las consideraciones sobre la forma. El arte en el que preponderan las razones de la vida, del sentimiento, del corazón, es un arte inferior que no ha alcanzado todavía la catarsis formal. «Si la vida es útil al arte, lo es tan sólo porque aquélla se organiza en función de éste.» [16] El arte es creador de vida autónoma y «el artista aspira a un modo original de vida que presupone la forma y la completa. El arte no es una síntesis exterior entre la forma y la vida vivida, sino una vida formal específica, una vida de formas puras» [17]. La expresión en cuanto tal no pertenece, por tanto, al reino del arte; esto parece desprenderse, al menos, de la primera parte de la obra comentada de Brelet, de la que queda rigurosamente excluido *le psychologique* *: la vida, la persona, las exigencias individuales. «La creación musical se desarrolla sobre un plano de absoluta autonomía histórica y existencial: la personalidad creadora debe saber insertarse en la curva histórica en la que la música se halla irremediablemente implicada [...]. Nada podría indicar de modo más diáfano la autonomía de la creación musical que el desarrollo del pensamiento musical en sí mismo; desarrollo que sigue su curso de forma lógica conforme a unas leyes internas, con independencia de las personalidades psicológicas de los diversos creadores.» [18] No obstante, este planteamiento rígidamente determinista, hasta el punto de recordarnos el positivismo, parece encontrarse profundamente modificado en la segunda parte del estudio breletiano, cuando la autora se enfrenta con el problema que con más empeño se toma: el del tiempo musical. La esencia de la música es su forma temporal, la cual mantiene una relación íntima con la temporalidad de la conciencia; la forma sonora se equipara con la forma temporal. Justamente aquí se hace patente la derivación, al mismo tiempo que la divergencia, que se constata en el pensamiento de Brelet con respecto al concepto de *durée* pura bergsoniana **. La duración pura interior es, para Brelet, forma pura, siendo en esto en lo que su pensamiento se diferencia del «devenir amorfo» del bergsonismo ***. En la creación musical, el tiempo adopta dos directrices distintas: una, la de ser reflejo del en sí

* Lo psicológico. *(N. del R.)*

** El concepto básico del idealismo bergsoniano es la «duración pura», es decir, inmaterial, fundamento primario de todo lo existente. Materia, tiempo y movimiento son formas distintas mediante las cuales la «duración» se manifiesta en nuestras representaciones. El conocimiento de la «duración» sólo es accesible a la intuición, entendiendo ésta como «comprensión», como «visión» mística no conceptual, en la que «el acto de conocer coincide con el acto que engendra la realidad» [*véase Henri Bergson: Memoria y vida,* textos escogidos por Gilles Deleuze, Madrid, Alianza, 1977 (L. B., 656)]. *(N. del R.)*

*** Cfr. «El devenir y la forma», en H. Bergson, *La evolución creadora,* Madrid, Espasa-Calpe, 1973 (Austral, 1519), pp. 261 ss. *(N. del R.)*

de la conciencia creadora; otra, la de ser reflejo de las modalidades con que dicha conciencia se expresa. Son, pese a todo, dos direcciones que se implican recíprocamente y que revelan solamente fuerzas tendenciales. Estos dos aspectos de la creación musical —que Brelet denomina apolíneo y dionisíaco, o bien clásico y romántico— se entienden como categorías metahistóricas del arte. Las simpatías de Brelet se inclinan, obviamente, hacia el arte puro, hacia aquellos autores que, al parecer, encarnan mejor este ideal.

Clasicismo y Romanticismo simbolizan, pues, dos opciones: la forma y el devenir; ahora bien, «el devenir debe expresarse de acuerdo con sus poderes formales», debe «revelar sus propiedades formales» [19]; de otro modo, si se entiende el devenir exclusivamente en el sentido de «vivido», de «patológico», de pasividad emotiva y sentimental, no alcanzaría el umbral del arte. En el sentido expuesto, no se da una contradicción insalvable entre el devenir y la forma —entre lo dionisíaco y lo apolíneo— hasta que el tiempo, como duración interior, se revele en su forma constructiva.

Se decanta mejor ahora el concepto de expresión, que hasta aquí parecía como si estuviera excluido de la creación musical. La forma temporal pura se confunde, se identifica, en el acto de la creación, con la duración interior de su creador: «la música, en este sentido, incluso en sus formas musicalmente más puras, es expresión: expresión de la duración vivida por la conciencia» [20].

El concepto de expresión reaparece, como vemos, y lo hace fundándose en la identidad que se establece entre la duración interior de la conciencia y el tiempo musical —identidad que ya había sacado a la luz Hegel, a quien se remite de manera explícita el texto de Brelet. Por consiguiente, la música es expresiva, pero no es expresiva de sentimientos, de particularidades o de modalidades con que se expresa la conciencia, sino que la música es, más bien, reveladora de la forma misma en que se constituye la conciencia. Podríamos quizás repetir, junto con Hanslick, que la música es, pues, símbolo del dinamismo más general presente en los sentimientos; evocadora de los esquemas abstractos de las emociones, de la estructura de los sentimientos, conforme a las articulaciones formales de éstos. Por este motivo, el tiempo musical es la expresión más inmediata y verdadera de los «actos profundos del sujeto». Cuando se produce una fractura entre el hombre y el artista, la obra expresará mejor las leyes secretas de la conciencia, el esquematismo temporal que es el principio de toda actividad espiritual: la forma temporal pura expresará la duración pura de la conciencia, mientras que la «duración psicológica», para ser expresiva, «debe superarse a sí misma mediante una forma que, determinándola y aventajándola, la rescate» [21]. «El tiempo, como forma de la sonoridad y de la vida interior, tiene un aspecto objetivo y uno subjetivo que se implican recíprocamente, razón por la cual, como en la obra musical el tiempo se vive únicamente a través de la forma, la forma será real tan sólo cuando se

corresponda con una experiencia temporal en su creador.» [22] Podrá decirse entonces que, «al nivel de la forma pura y del tiempo puro, pierde significado la alternativa entre autonomía y heteronomía creadoras: la forma sonora se construye del mismo modo que se construye nuestra vida interior, por lo que hallamos en dicha forma la expresión de las categorías fundamentales que constituyen el tiempo» [23].

En esta concepción de la música como forma temporal pura se encuadran los análisis y juicios que emite Brelet sobre la música contemporánea, sobre el problema del valor de la tonalidad y sobre la estructura de la composición musical. Según Brelet, la tonalidad, en cuanto tal, no posee un valor eterno, «pero en ella se manifiesta un lógica general del pensamiento musical, a la vez que ciertos fenómenos acústicos naturales e incontestables. En la tonalidad, sensaciones y formas, hecho sonoro y exigencias espirituales, se asocian y se ofrecen un apoyo mutuo; romper con la tonalidad significaría siempre, evidentemente, conservar las necesidades eternas en las que aquélla se ha fundado» [24]. Esta postura recuerda mucho la de Strawinsky y representa su lógico desarrollo. La forma temporal en la música se expresa mediante la estructura que le depara la tonalidad, con su devenir hecho a base de impulsos y de puntos de reposo, a semejanza de como se efectúa en la relación fundamental y característica que se establece entre un tema y sus variaciones, que no es sino la expresión de una ley temporal que rige el devenir mismo de la conciencia: «la ley temporal que realiza la tonalidad es la ley [por la que se rige] cualquier composición musical» [25] —concluye Brelet, evitando así toda clase de duda. La atonalidad parece como si no dispusiera de sitio en este horizonte ideológico; en efecto, el juicio de Brelet sobre la escuela vienesa es negativo. En la atonalidad falta el polo de atracción tonal, que, sin embargo, de una manera o de otra, reaparece siempre; asimismo, no se pone remedio a esta deficiencia sustancial mediante la construcción de un orden hallado intelectualmente que, por ser tal, no incide en el dinamismo interior de la conciencia. «La música atonal nació del propósito expresionista de búsqueda de una libertad absoluta para la curva melódica que permitiera traducir todas las inflexiones de la duración psicológica; sin embargo, esta libertad no pudo generar una música coherente, ni pudo autodeterminarse con reglas internas, lo que habría significado su propia anulación. Por esto, los atonalistas recurrieron a reglas convencionales y arbitrarias, las cuales, en vez de racionalizar la duración psicológica, formaron, al margen de ésta, un orden que, con todo, no la modificó.» [26] La duración psicológica encuentra por tanto, libremente, la manera de volverse inesencial en esta música, al ser la lógica que la rige de carácter abstracto, construida con independencia del «tiempo musical vivido». El fenómeno de la atonalidad queda así asimilado por parte de Brelet, quizás de un modo demasiado simplista, al peor romanticismo, a los últimos

brotes wagnerianos, a la música «del devenir patológico» en la que «el alma se abandona a la pasividad de sus estados y conoce el tiempo exclusivamente en lo que a sus poderes destructivos se refiere» [27]. Este tipo de romanticismo en el que la falta de forma, de equilibrio, se traduce en falta de auténtica expresividad se puede aproximar a ese tipo de clasicismo en el que la forma es sólo algo exterior, construcción intelectual, abstracción escindida del devenir temporal de la conciencia. A este «formalismo abstracto de los clásicos» Brelet pretende contraponer el formalismo concreto de Strawinsky: «a la forma concebida de modo abstracto, producto de combinaciones intelectuales, la forma vivida que ahonda sus raíces en los actos más profundos del yo» [28]. Todas las simpatías de Brelet son para Strawinsky; por otra parte, resulta fácil darse cuenta de cuanto le debe Brelet a Strawinsky, incluso intelectualmente. La música de Strawinsky encarna, en el mundo contemporáneo, el ideal más perfecto de creación musical: «el tiempo de Strawinsky expresa la conciencia en la pureza de su acto fundamental; no el mundo de los contenidos empíricos en el que el yo, más o menos, se disuelve» [29].

Estas perspectivas tan sugestivas fueron notablemente ampliadas y profundizadas en las densas obras que sucedieron a este primer estudio, el cual representó, hasta cierto punto, la base para futuros y más extensos análisis de la creación musical. La concepción de la música como expresión del proceso temporal de la conciencia no era nueva. Ante todo, Hegel; en cierto sentido, también Hanslick; después, Souvtchinsky y Strawinsky —por citar solamente a los más conocidos—; todos estos ya habían esbozado una teoría sobre dicho tema, por lo que Brelet, cuyo planteamiento estético no era, ni mucho menos, nuevo, se remitió explícitamente a los citados autores.

Teniendo en cuenta, como es obvio, el diferente lenguaje filosófico en que se plasma una tradición tan distinta de la francesa como es la italiana, se pueden hallar también, en el seno de la cultura crociana, consideraciones sustancialmente afines a las de Brelet: por ejemplo, en lo referente a la interpretación del Clasicismo y el Romanticismo como categorías eternas del arte. Cuando Brelet nos habla del acto de la creación como «diálogo entre lo vivido y la forma», cuando afirma que Clasicismo y Romanticismo simbolizan, efectivamente, dos opciones diferentes entre las que se da una implicación de carácter recíproco, consistiendo la diferencia entre una y otra en que el acento caiga, bien sobre la forma, bien sobre la voluntad expresiva —los dos términos constitutivos de la síntesis creativa—, no se puede por menos que recordar la concepción crociana del arte como síntesis de sentimiento e imagen, de contenido y forma *. Todo esto quita valor al esfuerzo de Brelet,

* No debe sorprendernos la analogía de pensamiento que resalta el autor con respecto a Brelet y a Croce, a pesar de pertenecer a contextos ideológicos diversos. Fubini es, en cuanto a su forma-

quien ha luchado para construir una completa concepción de la música basada en el desarrollo de su idea central de la esencia temporal de la música, concepto este extraño a la cultura estética italiana, en la que, a partir de ahora, comienza a penetrar lentamente.

3. Boris de Schloezer y el lenguaje musical

Aun cuando no le corresponda cronológicamente el último lugar, la figura de Boris de Schloezer puede cerrar oportunamente esta ojeada a la estética musical francesa, por cuanto que este conocido musicólogo fue uno de los primeros que elevaron el análisis musical a un plano rigurosamente lingüístico, anticipándose, en algunos aspectos, a las investigaciones apenas posteriores de Langer y, sobre todo, a las del más reciente estructuralismo.

Schloezer, que comenzó con la intención de realizar un estudio sobre J. S. Bach, se percató muy pronto de lo inadecuados que eran los instrumentos críticos y conceptuales de que disponía con miras a efectuar un análisis riguroso. «¿Cómo podía empeñarme —escribía el musicólogo francés— en hacer doctas disertaciones sobre la música de Bach cuando ignoraba lo que era exactamente una obra musical; cómo estaba constituida; qué significaba verdaderamente escucharla, comprenderla; si dicha obra era capaz de expresar algo (ahora bien, ¿qué significaba "expresar"?); en qué consistía su forma, su contenido (¿había contenido?) [...]?» [30] No obstante, pese a su decisión de hacer objeto de la discusión, una vez más, el sentido de la obra musical, la figura de Bach permaneció siempre a nivel subyacente, dado que la obra de este músico se manifestaba ante Schloezer como ejemplar, como reveladora «de la esencia misma de la música, así como del secreto de su estructura» [31].

Está claro que esta predilección por la obra bachiana nos conduce de inmediato a un planteamiento formalista, aunque no se pretenda, con este término, agotar el pensamiento de Schloezer, que va mucho más allá de las conocidas posiciones defendidas y ampliamente difundidas por los formalistas, compendiables en el concepto de que la música no expresa nada.

«En la música —afirma Schloezer—, el significado es inmanente al significante, el contenido a la forma, hasta tal punto que, hablando con rigor, la música no *tiene* sentido alguno sino que *es* un sentido.» [32] También las demás artes, entre las que descuella la poesía, tienden a esta relación de inmanencia,

ción filosófica, esencialmente crociano, lo que, en cierta medida, es como decir también deudor del idealismo de Hegel y del historicismo de Giambatista Vico. De aquí que, a lo largo de su obra, muestre sus mayores simpatías por aquellos filósofos, musicólogos o músicos que, de alguna manera, se hallan más cercanos a la órbita estética de sus preferencias. *(N. del R.)*

aunque no la alcancen nunca totalmente, motivo por el cual la música puede considerarse como «el límite de la poesía». En base a esto, podemos entonces decir que la música es una especie de lenguaje, si bien un lenguaje formado a base de símbolos muy peculiares, «replegados sobre sí mismos», o mejor aún, que se trata de un lenguaje formado por un *sistema* de símbolos interdependientes. En consecuencia, comprender la música no significa descubrir en ésta un significado más allá de los propios sonidos, ni disfrutar de una serie más o menos agradable de sensaciones auditivas, sino, más bien, penetrar en un sistema de múltiples relaciones sonoras en el que cada sonido encaja con una función precisa, adquiriendo cada sonido sus cualidades específicas en dependencia de las relaciones que establezca con los demás sonidos. De esta manera, el valor de cada sonido viene condicionado por el puesto que ocupa dentro del sistema y por la relación que cualquier sonido establece con el sonido que le antecede y con el que le sucede, por lo cual no podemos hablar de un valor definido hasta haberse concluido la frase.

Si se concibe la obra, ante todo, como una estructura tendencialmente cerrada sobre sí misma, debemos creer que los elementos de la obra «no se eliminan en el curso de una ejecución, sino que, a pesar de su sucesión en el tiempo, coexisten en la unidad que todos ellos configuran [...]» [33]. La música ya no es la imagen misma del devenir, la duración pura, como sostenía la escuela de inspiración bergsoniana. Decir que la música es «tiempo organizado» es equívoco, desde el instante en que, visto de este modo, el tictac de un reloj sería la mejor música. «El compositor —afirma Schloezer— produce en el tiempo una cosa que, por disponer de sentido, se vuelve intemporal. Organizar musicalmente el tiempo significa trascenderlo.» [34]

El tiempo, concebido no cuantitativamente —en cuyo caso coincidiría con la duración del fragmento musical, entendiendo éste como un acontecimiento entre otros acontecimientos— sino cualitativamente, «asume una función estructural (al modificarse el sentido de la frase, [el tiempo] constituye un elemento de su estructura), exclusivamente dentro de aquel peculiar sistema intemporal (considerado bajo el aspecto de la unidad) cuyo sentido es inmanente» [35].

Esta concepción de la música como tiempo rígido dentro de una unidad sincrónica es común a toda concepción de la forma musical como estructura. El antropológo estructuralista Claude Lévi-Strauss nos habla de esto en términos similares: la música —afirma enérgicamente— necesita del tiempo tan sólo «para que se le inflija un mentís [...]. Por debajo de los sonidos y de los ritmos, la música opera en un terreno sin labrar, a saber: el tiempo fisiológico del oyente; tiempo irremediablemente diacrónico por cuanto que es irreversible, del que la propia música transfiere, sin embargo, el segmento que se dedicó a su escucha dentro de una totalidad sincrónica y, en sí, acaba-

da. La audición de la obra musical, en virtud de la organización interna de esta última, inmovilizó, por tanto, el tiempo que pasaba; cual paño alzado al viento, lo recogió y replegó sobre sí. De suerte que, al escuchar la música, mientras la escuchamos, accedemos a una especie de inmortalidad» [36].

El concepto que emerge lúcidamente, tanto del discurso de Lévi-Strauss como del discurso de Schloezer, es el de que la música es un lenguaje cerrado, un sistema orgánico, autosuficiente; lo que no equivale a decir que la música sea inexpresiva, sino más bien que se trata de un lenguaje «inefable», intraducible, cuyo sentido es inmanente a la obra en sí. Por el contrario, el lenguaje verbal se puede definir como una forma orgánica aunque abierta, es decir, como un lenguaje que explica, que informa, que nos remite a un contenido no coincidente con su forma. El lenguaje musical, sin embargo, procede de una actividad muy específica que podríamos denominar creadora por excelencia, conducente —a diferencia del lenguaje verbal— a un sistema cerrado.

Se podría ahora plantear de nuevo el problema tradicional de si la música es expresiva, debiéndose responder en tal caso negativamente: «una sonata es incapaz de expresar, sea directamente (como —por ejemplo— los signos orgánicos de la emoción), sea indirectamente (por analogía); no obstante, tenemos tendencia a atribuirle un sentido psicológico, que no es más que un añadido debido a un conjunto de convencionalismos y asociaciones que el hábito fijó y convirtió en algo inconsciente» [37]. En el dominio de la expresión *, el significado es una cosa distinta del signo, mientras que en el ámbito de la música el significado o, más bien, «el sentido del sistema sonoro se identifica con el sistema mismo captado en su unidad» [38]; por este motivo, el sentido de una obra musical es espiritual, en tanto que el eventual significado psicológico que se le reconoce no es más que el reflejo de ese sentido espiritual que aquélla posee. La unidad de la obra se capta a nivel de intelecto, no a nivel de sensibilidad, y es producto de una síntesis que reconstruye el sistema sonoro.

Si la obra musical es un sistema cerrado, aunque provisto de sentido espiritual, se suscita el complejo problema de la relación existente entre la obra y su autor, al rechazar la hipótesis, demasiado simple, de que la obra exprese o refleje el estado psicológico del autor como si de un espejo se tratase. El autor de la obra no se expresa en lo que a su proceso psicológico se refiere; J. S. Bach, tal como se nos brinda a través de sus obras, no es «el hombre natural», sino un ser que sólo cuenta con vida en el plano estético; es un «yo» artificial o «mítico», sin que esto implique que él falte a la verdad.

¿En qué sentido es entonces expresiva la música? Ésta no es el espejo del alma del autor, pero guarda, no obstante, cierta relación con él; los elemen-

* El autor se refiere aquí a campos de expresión no musical: el verbal, el gestual, etc. *(N. del R.)*

tos que componen la obra no contienen por separado significado alguno, mientras que ésta sí posee un sentido. El problema —afirma con insistencia Schloezer— no se resuelve en el plano psicológico, sino en el plano estructural. Es evidente que no importa aquí que el autor haya *vivido,* más o menos, determinada emoción ni, siquiera, que haya tenido la intención de *jugar* con los sonidos o de ejercitarse en la práctica de la armonía o del contapunto. Lo que cuenta es el sentido de la obra en sí, con independencia de las actitudes psicológicas adoptadas por el autor y por el oyente. Mas la obra, en cierto sentido, presenta una doble cara, según la perspectiva desde la cual se la vea: por un lado, encarna globalmente —como se ha dicho— un orden espiritual; por otro, puede escucharse como signo de una realidad de orden psicológico, si bien, en este segundo caso, su significado no es la suma de los significados de cada una de las partes, aun cuando lo que las partes expresen por separado se halle siempre en función del sentido de la obra como unidad. Así, pues, la obra es también «una aventura de orden psicológico», pero sólo en tanto que proceso complejo cuyos diversos momentos no existen más que dentro del todo del cual proceden.

La obra revela este significado psicológico cuando se la capta en su devenir, cuando se la temporaliza: si la obra, en cuanto forma intemporal, es una forma cerrada, en cuanto devenir se nos manifiesta como un sistema abierto, por el hecho de *expresar* una historia de orden psicológico. Obviamente, ambos aspectos se implican recíprocamente: «¿cuál es el sentido psicológico de una obra sino el sentido espiritual temporalizado?» [39]. La comprensión de la obra en cuanto *devenir* implica la comprensión de la obra en cuanto *ser,* porque los significados de las partes que se desenvuelven por separado en el tiempo se remiten al sentido de la obra en tanto que estructura estable y sólo con relación a ésta adquieren un significado. «El contenido psicológico puede definirse como sigue: *el aspecto del que se reviste el sentido espiritual en el transcurso del acto de síntesis.*» [40]

Estos conceptos —ya ampliamente desarrollados a lo largo del ensayo examinado hasta ahora— se reanudaron por parte de Schloezer, con una mayor profundidad, en un estudio posterior que llevó a cabo en colaboración con Marina Scriabine [41], en el que contrastó su planteamiento estético con la experiencia musical de vanguardia. En dicho estudio, se acentúa aún más la dimensión lingüística de la música, concibiéndose, «únicamente, en términos de *operaciones* y de *funciones;* de hecho, todas las estructuras musicales son estructuras de operaciones y de funciones» [42].

Desde este punto de vista, el juicio sobre la música serial no puede ser sino negativo, al menos parcialmente. La obra musical en la que la serialización se extienda a todos los elementos estará dotada de una coherencia objetiva, aunque pueda ocurrir que aquélla no se revele tan coherente para el

oyente, al tratarse de una coherencia no audible. En este caso, incapaz de comprender, «yo me hundo». «Esto que experimento podrá ser más o menos agradable, sugestivo, impresionante, emocionante, incluso perturbador (como puede serlo un objeto o cualquier acontecimiento), pero no expresivo; en realidad, la obra en la que no colaboro no será ya para mí un acto dotado de sentido y dirección, sino algo extraño e indiferente [...].»[43] Una música de este género «ya no es, por supuesto, un lenguaje; no se comunica mediante el acto de su devenir; no ofrece ningún significado. Su ser se agota en el acto en que se produce. Esta música se presenta como un acto de magia»[44].

La crítica que Schloezer hace de la música serial nos hace reparar en uno de los aspectos más distintivos del arte de vanguardia: la aspiración de lograr una creación *ex nihilo* *, que, con el propósito de mostrar directamente «la verdad psicológica» del autor sin la oportuna mediación de una estructura *audible*, llegue al límite: a la imposibilidad de comunicarse, a la negación del carácter lingüístico de la expresión artística. Schloezer alude precisamente a este hecho cuando habla de las «paradojas de la libertad». La libertad del compositor de nuestro tiempo ya no es libertad «con respecto a la tradición, a la escuela, al lenguaje de la época, por una parte, y con respecto al oyente, por otra»[45]. Tal libertad conlleva que el músico corra el riesgo de acabar aprisionado entre sus propias cadenas.

4. Susanne Langer y la «nueva clave»

La obra de Susanne Langer, aunque no presente elementos verdaderamente originales en sus resultados, constituyó, en la última postguerra, un punto polémico de referencia, paso casi obligado para todos los estudios de estética musical dentro del mundo anglosajón, razón por la cual resultará oportuno aclarar los motivos esenciales de su pensamiento, entre otras cosas, para constatar hasta qué grado puede justificarse realmente el interés suscitado por sus obras en esos años.

El concepto según el cual toda la actividad humana se expresa mediante formas simbólicas —el lenguaje es uno de los ejemplos más significativos a este respecto— se configura como el punto de partida del pensamiento de Langer; concepto heredero del pensamiento del filósofo alemán Ernst Cassirer **, de quien Langer fue discípula. El lenguaje común, o el científico, a través del cual se expresan conceptos sería fundamentalmente un sistema de símbolos, con cada uno de éstos en el lugar de un acontecimiento o de un

* A partir de la nada. *(N. del R.)*

** Cfr. *Filosofía de las formas simbólicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966. *(N. del R.)*

objeto; su conjunto nos daría algo así como el *retrato* del mundo. Por consiguiente, el lenguaje sería la expresión más típica de la capacidad de transformación simbólica de la mente humana. Hasta aquí, en sus tesis sobre el lenguaje, Langer concuerda perfectamente con los neopositivistas actuales; sin embargo, se aparta notablemente de éstos cuando afirma que también el mundo de los sentimientos, de las emociones, del arte, puede expresarse mediante formas simbólicas; con esto, el lenguaje científico y discursivo está lejos de agotar todas las formas de actividad humana significativa, como querrían los neopositivistas. En el mundo humano, hay muchos hechos fundamentales que no pueden expresarse por medio de las leyes sintáctico-gramaticales del lenguaje; por ejemplo, el arte es uno de los medios de expresión simbólica, proponiéndose entonces Langer estudiar precisamente la técnica por la que se rige esa clase de simbolismo. Es intención de Langer demostrar que el arte no pertenece, como se ha sostenido demasiadas veces, a un hipotético mundo inefable, intuitivo, privado, incomunicable, sino que es un modo simbólico de expresión dotado de lógica, aunque de una lógica profundamente diferente de la del lenguaje discursivo, y que posee unas características perfectamente analizables.

Para una primera ojeada dentro del extenso campo del simbolismo, Langer elige la música, por ser un arte que, en función de su carácter completamente abstracto y no representativo, puede sacar a la luz, mejor que ningún otro, la función simbólica con su máxima pureza, sin elemento extraño alguno que pueda desviarnos del análisis a realizar. De hecho, el significado para cada arte es absolutamente independiente de lo que puede representar exteriormente; por tanto, el sonido sería el material de uso *más fácil* para un fin meramente artístico.

Dos son los objetivos que Langer se propone alcanzar: uno, demostrar que la música no constituye un lenguaje; otro, demostrar que tampoco es expresión inmediata de los sentimientos. La música no es un lenguaje más que en un sentido metafórico; sin embargo, es un modo simbólico de expresión de los sentimientos. Es característica de todo lenguaje la de tener una gramática, una sintaxis y un vocabulario. Todo lenguaje se compone de términos o palabras diferenciables entre sí, dotadas de una referencia fija que hace posible la construcción de un vocabulario. Una de las características principales del lenguaje es su transparencia, o trascendencia —como otros han preferido llamarla— con respecto a las cosas. Cualquier conjunto de términos, coordinados entre sí según las reglas de una gramática y de una sintaxis, constituye un sistema lingüístico que puede traducirse a otro sistema lingüístico. En pocas palabras, éstos son los rasgos del simbolismo lingüístico discursivo; rasgos de los que carece el simbolismo artístico y, más particularmente, el musical. Ante todo, Langer afirma resueltamente que la música, como todas las

artes, está desprovista de vocabulario; no dispone, como el lenguaje, de términos dotados de una referencia fija; los sonidos no poseen, fuera del contexto correspondiente, ningún significado, razón por la cual el símbolo musical no puede, como el símbolo discursivo, traducirse o definirse en otros términos. Se puede concluir entonces que, desde un punto de vista lógico, la música no cuenta con las características propias del lenguaje. «Llamar a los sonidos de la escala sus "palabras", a la armonía su "gramática", al desarrollo temático su "sintaxis", no es más que una alegoría inútil, puesto que los sonidos no poseen aquella cualidad que distingue una palabra de un simple vocablo: una referencia fija, o un diccionario de significados.» [46]

Mas la música no es expresión inmediata de sentimientos. Del mismo modo que combate cualquier estética intelectualista, Langer refuta cualquier interpretación de la música como estímulo emotivo. El *significado* de la música no es ciertamente el de un estímulo apto para evocar emociones, ni siquiera el de un signo capaz de anunciarlas.

Así, pues, la música no es lenguaje, pero tampoco es expresión de sentimientos. No obstante, la música tiene un significado, siendo la vía para analizarlo y el estudio para descubrir sus reglas de funcionamiento la «nueva clave» propuesta por Langer. «Si la música tiene una significado, éste ha de ser semántico y no sintomático [...]; si la música tiene un contenido emotivo o sentimental, lo "poseerá" en el mismo sentido en que el lenguaje tiene un contenido conceptual, es decir, *simbólicamente*.» [47] La música no es el efecto directo de las emociones ni un atenerse a éstas, sino más bien su «expresión lógica».

Podría llamarse a la música lenguaje de los sentimientos, siempre que se tuviera presente que aquí el término «lenguaje» indica únicamente determinado tipo de mecanismo semántico, que no es —como se ha visto— el del lenguaje discursivo. Incluso se verá ahora, además, que este tipo de simbolismo tiene su propio modo de fucionamiento, que no se puede comparar con el del lenguaje discursivo. La misión que Langer se propone consiste justamente en encontrar las reglas, la lógica propia del simbolismo artístico y, en particular, del musical; esto es: en precisar si se puede decir, y en qué sentido, que la música tenga un significado simbólico y que su función sea la de exponer, formular, representar los sentimientos y, en general, nuestra vida emotiva.

Con este intento, Langer lleva a cabo con el arte el mismo análisis, la misma clase de investigación que los neopositivistas habían efectuado con el lenguaje científico. Sin embargo, los neopositivistas habían negado la posibilidad de un análisis semántico de todo aquello que no podía encontrar expresión lógica con arreglo al modelo del lenguaje científico. La *nueva clave* de Langer no es más que la tentativa de rescatar toda esa esfera de la actividad

humana que no se puede reconducir hacia la ciencia desde aquel limbo en el que había sido arrojada, desde aquel reino nebuloso, indiferenciado, en el que convivían mancomunados, debido a su incapacidad para expresarse de una forma lógica y discursiva, arte, religión, metafísica, vida emotiva y sentimental. Para operar este rescate se hacía imprescindible tener presente la distinción entre expresión artística y expresión simbólica, aunque fueran de género diverso, sin que, por esto, ninguna de las dos expresiones comportara privilegios con respecto a la otra, puesto que una y otra cumplen funciones distintas pero igualmente esenciales e insustituibles con relación al hombre.

Si se llegara a encontrar la lógica del símbolo artístico, se habría dado un gran paso hacia adelante en este campo: el arte ya no sería ese reino indefinido, inasible, expresión inefable de las regiones más misteriosas de nuestro yo.

En general, tenemos la tendencia de atribuir al arte un *significado,* aunque nunca consigamos delimitar con exactitud el contenido de éste. Ya se ha visto cómo la música se presentaba como arte privilegiado con miras a una indagación de esta clase. En sus más puras creaciones, la música es una forma significante, aunque sin un significado convencional: la percibimos como «forma significante», con independencia de cualquier significado fijo y literal, desligada de cuanto pueda representar. Es más fácil aprehender este significado propiamente artístico en la música que en otras artes más ligadas a modelos exteriores. Se ha dicho —Langer lo remarca— que todas las artes aspiran a la condición de la música; en ésta, el simbolismo se muestra en su aspecto más puro.

Se ha aludido por un instante a una relación entre la música y el sentimiento, pero sin llegar a profundizar en cómo se verifica dicha relación. La música no expresa sentimientos; más bien, los expone, los exhibe. Las estructuras musicales presentan una semejanza, en su forma lógica, con nuestra vida emotiva; refleja ciertos modelos dinámicos fundamentales de nuestra experiencia interior. Esta experiencia emotiva es *presentada* por el símbolo de una forma global, indivisible.

Esta hipótesis, según la cual la música refleja la morfología de nuestros sentimientos, viene confirmada quizás por su ambivalencia de contenido, que no la posee el lenguaje discursivo: un estado emocional triste y otro alegre se oponen entre sí desde el punto de vista discursivo; sin embargo, en la música, que refleja solamente la dinámica de los sentimientos, su estructura formal, sus tensiones, sus resoluciones, ambos estados emocionales pueden hallar una misma forma expresiva. Quien niega a la música el poder de representar sentimientos y emociones o cualquier otra cosa lo hace en nombre de la lógica del lenguaje común. Esta *falacia* —como la denomina Langer— se basa en el supuesto de que el lenguaje discursivo establece modelos absolutos, excluyendo cualquier otro tipo de semántica que no diversifique *cosas,*

acontecimientos o *emociones* determinados. La presunta insuficiencia o debilidad de la música es, en realidad, su fuerza: «la música puede articularse en formas que le están negadas al lenguaje» [48].

El símbolo musical fue definido felizmente por Langer como *autopresentacional* o, mejor aún, como «símbolo no consumado». El símbolo del lenguaje discursivo se agota, se extingue completamente en la trascendencia con respecto al objeto designado; el símbolo discursivo es absolutamente *transparente:* sólo cumple su función cuando se resuelve sin dejar rastro de su total transparencia. El símbolo musical es «iridiscente»; su significado está implícito, pero nunca fijado convencionalmente: su referencia no se halla jamás explicitada y predeterminada. El símbolo musical se autopresenta: lo gozamos por sí mismo y no se agota en una referencia externa a sí mismo. «Su vida es la articulación, aunque sin aseverar nada; su característica es la expresividad, mas no la expresión.» [49] Es imposible, pues, aislar partículas musicales dotadas de significado; los esfuerzos hechos en este sentido por tantos estudiosos aparecen del todo vanos. «Las tentativas de Schweitzer y Pirro con el fin de esbozar un "vocabulario emotivo" para la música de Bach, poniendo en relación las figuras musicales con las palabras que habitualmente las acompañan, aun siendo interesantes, nos muestran solamente ciertas asociaciones [que se dan] en la música de Bach, acaso también convencionalismos aceptados en su tiempo o en su escuela, pero [no nos patentizan] de ningún modo leyes de la expresión musical.» [50]

El estudio *Feeling and Form,* que siguió a *Philosophy in a New Key,* fue dedicado por su autora exclusivamente al problema artístico; en él, Langer desarrolló ulteriormente sus tesis sobre el simbolismo musical, llegando a conclusiones, sin embargo, en contraste con sus premisas. Langer retomó aquí el problema central de su estética: «qué es el "significado" en el arte», ratificando sus conocidas tesis, a saber: que la música presenta una analogía formal con nuestro mundo emocional, refleja el dinamismo de éste y reproduce su forma lógica; que no es un lenguaje, debido al carácter global con que su símbolo se presenta, sin referencia convencional y sin vocabulario, a la par que no es un estímulo, una expresión directa del sentimiento. Con todo, Langer pone el acento, más que sobre el término «símbolo», anteriormente usado, sobre la expresión «forma significante». Efectivamente, parece como si Langer se hubiera dado cuenta de que, a la luz de las afirmaciones precedentes, sólo en sentido metafórico pudiera llamarse «símbolo» a la música; se la podría definir más bien como una forma que presentara una analogía *directa* con nuestra vida interior, como «el modelo del dinamismo de la vida subjetiva» (¡cómo no nos iba a recordar a Hanslick!). En virtud de esto, el problema que primeramente parecía capital, el del *significado* de la música, parece ahora superado y dejado a un lado al objeto de definir mejor la analogía for-

mal entre la música y nuestra vida interior. Según Langer, las artes se distinguen entre sí no por la materia empleada, sino por «la ilusión primaria» que generan. La música, como todas las artes, es una *apariencia,* una ilusión producida por los sonidos. «En pocas palabras, el movimiento físico de los sonidos es algo radicalmente diferente del movimiento; es una apariencia y nada más» [51]; razón por la cual es inútil, con miras a la comprensión del fenómeno musical, estudiar los estímulos producidos por los sonidos, que son, dentro del contexto de la música, «algo virtual, como lo son todos los elementos artísticos» [52].

Por lo tanto, la esencia —si así preferimos denominarla— de la música consistirá en la creación de un tiempo virtual, al que llamaremos ilusión primaria de la música; dicho tiempo virtual será la apariencia del movimiento orgánico, de nuestra esencia temporal. Imagen de ese «tiempo vital experimentado directamente por nosotros», el tiempo virtual se percibe solamente a través del oído, a diferencia del tiempo físico, que puede percibirse a través de infinidad de instrumentos y que puede concebirse como sucesión regular de instantes inmóviles: «la música vuelve el tiempo audible y aprehensible en su forma o continuidad» [53]. El tiempo musical, como algo análogo del tiempo y del movimiento orgánico, crea la ilusión de un todo indivisible. Se hace evidente, pues, la apelación a la *duración real* de Bergson; pese a esto, Langer insiste en el hecho de que, si bien el filósofo francés estableció los fundamentos metafísicos que le permitieron hacer esa distinción, no obstante concibió la duración pura como algo que se intuye directamente, sin ninguna mediación, sin símbolos; en cambio, para Langer, la música no es el sentimiento mismo o su copia, sino su presentación simbólica.

El símbolo musical es singular, individual, aunque articulado en su interior. El lenguaje es un sistema de símbolos diferenciables entre sí, mientras que el arte es siempre «un símbolo originario», que no deriva de una síntesis de varios símbolos, dado que se caracteriza por crear la ilusión del movimiento de nuestra vida interior, de nuestros sentimientos, que tienen, ni más ni menos, una estructura orgánica. «La esencia de cualquier composición —tonal o atonal, vocal o instrumental, o incluso simplemente de instrumentos de percusión— es su semejanza con el movimiento *orgánico:* la ilusión de un todo indivisible. La organización vital representa la estructura de todos los sentimientos, puesto que el sentimiento existe tan sólo en un organismo viviente; y la lógica de cualquier símbolo que exprese sentimientos es la lógica de un proceso orgánico.» [54]

El carácter rítmico de nuestra vida orgánica empapa de lleno la música, motivo por el que el tiempo virtual se articula a través del ritmo; éste es la preparación de nuevas tensiones a través de la resolución de las precedentes. «El ritmo musical no consiste en una división simétrica del tiempo; su esen-

cia estriba en preparar un nuevo acontecimiento» [55], en establecer, entre tensiones y resoluciones, relaciones que reflejen nuestro ritmo interior: «todo aquello que prepara su futuro crea un ritmo» [56]. Los sentimientos, las emociones, los latidos de nuestra vida más íntima se miden precisamente en función de los momentos de espera, de los recuerdos, de las tensiones y resoluciones, del entrecruzamiento de pasado y futuro. Mas, dada la forma orgánica, indivisible, del significado no convencional propio del símbolo musical, ¿cómo podrá éste ser compartido, comunicado? La respuesta de Langer es muy sencilla y clara: toda forma artística simbólica se intuye: «no sólo la forma, sino también el *significado formal,* el valor, puede captarse a nivel intuitivo» [57]; y, algo más adelante, se lee que no sólo el proceso interpretativo es intuitivo, sino también el creativo, razón por la cual el único modo de hacer público el contenido emocional de un dibujo, de una melodía, de una poesía o de cualquier otro símbolo artístico consiste en presentar su forma expresiva mediante una abstracción tan eficaz que cualquier persona dotada de una sensibilidad normal para la modalidad artística de que se trate «pueda aprehender su forma y su "cualidad emotiva"» [58]. A la luz de estas pocas frases, se revisa y se elucida, quizás, la teoría del símbolo. ¿Qué sentido tendría que prosiguiéramos hablando del símbolo si el arte se intuye directamente, si el sentimiento que éste expresa no «se comunica sino que se revela»? [59] Aunque el símbolo musical se presentara con un significado diferente del del símbolo propio del lenguaje discursivo, se podría, no obstante, suponer que, de una u otra manera, aquél también llevaría consigo un mensaje. La misma Langer es quien nos dice que el término «mensaje» no se emplea con propiedad: «Un mensaje es algo que se comunica; sin embargo [...], con respecto a una obra de arte no se puede decir que ésta efectúe, en sentido estrictamente semántico, una comunicación entre su creador y quienes la contemplan; su función simbólica, por cuanto que tiene mucho en común con la del lenguaje [...], mantiene una afinidad más estrecha con la intuición» [60].

Las conclusiones claramente intuicionistas de la teoría de Langer traicionan las premisas y las exigencias iluministas, antimetafísicas y analíticas que la habían movido, e incluso la aspiración que había tenido de introducir de nuevo el arte en el campo de las actividades humanas analizables, en tanto que experiencia comprendida dentro del cuadro de la actividad simbólica. El símbolo musical deja entonces de ser un símbolo dotado de una función comunicativa; la música deviene, pues, modelo del sentimiento, de la vida misma, que no podrá captarse como no sea a nivel intuitivo, directamente. La forma deja de ser, por consiguiente, *símbolo* del sentimiento mismo, pero se la sentirá, se la intuirá, como algo idéntico al propio sentimiento; el contenido emotivo ya no podrá distinguirse de la forma. La novedad, la *nueva clave* de Langer debería haber sido un estudio de la música como lenguaje capaz

de significar y de comunicar, aunque de manera muy distinta de como lo hace el lenguaje común discursivo; sin embargo, abandonando involuntariamente este propósito —que debería haber desembocado en un análisis de la sintaxis lógico-gramatical que rige históricamente el discurso musical—, la estética de Langer siguió, a fin de cuentas, las huellas del viejo formalismo, derivando de ello unos resultados claramente irracionalistas que relegaron la música, una vez más, a aquella esfera alógica, intuitiva, reservada, inefable, en la que se le había constreñido por parte de los románticos *.

5. *Leonard Meyer: estética y psicología*

Se ha hablado ya de la función insustituible que asumió la psicología en el desarrollo de la estética musical; la obra de Leonard Meyer da testimonio de esto mejor que ninguna otra. El conocido investigador estadounidense se sirvió de la psicología de la forma *(Gestalttheorie)* y de la teoría de la información como instrumentos capaces de suministrar una eficiente interpretación de la estructura del discurso musical y del tipo de reacción emotiva que éste provoca en el oyente **. Del título del más orgánico de sus estudios [61] se deduce que el problema central de su obra es también el del *significado* de la música, aunque estrechamente vinculado con el de su comunicación.

Para Meyer, no subsiste la alternativa protagonizada por *formalistas* y *expresionistas;* es más: estima necesario dilucidar lo que se entiende realmente por estos dos términos, ya consumidos por el uso y el mal uso. Dos son las posiciones fundamentales con respecto al significado de la música: hay quien sostiene que se puede hablar de significado únicamente dentro del ámbito de la estructura misma de la obra musical, es decir, de la obra de significado musical, en el contexto de la obra de arte; y hay quien sostiene que se puede hablar de significado en un sentido más propio, o sea en el sentido de que la música se refiere, de algún modo, a un mundo extramusical de conceptos, de acciones, de estados emocionales, etc. Meyer denomina a los que defienden la primera posición «absolutistas», y a los que defienden la segunda, «referencialistas». Ahora bien, dentro del campo de los absolutistas, ha de hacerse todavía una distinción importante: entre los «formalistas», quienes piensan que el significado de la música consiste en la «percepción y en la comprensión de las relaciones musicales [que se establecen] en el interior de la obra y que,

* De S. Langer se ha editado en lengua cast. *Los problemas del arte,* Buenos Aires, Emecé, 1964. *(N. del R.)*

** Sobre la psicología de la forma y la teoría de la información, véase cap. 17: *4. Últimas tendencias del pensamiento musical contemporáneo. (N. del R.)*

por tanto, el significado de la música es eminentemente intelectual»; y los «expresionistas», quienes consideran que «esas mismas relaciones son, en cierto sentido, capaces de generar sentimientos y emociones en el oyente» [62]. Estas dos posiciones no se excluyen, sino que pueden ser complementarias. Meyer está de parte de los absolutistas, lo que no obsta para que la música, en determinadas condiciones naturales de audición, pueda asumir un significado referencial, aun cuando este último no represente la función más esencial de aquélla; hay hábitos de carácter histórico y cultural a los que se debe que ciertos procedimientos técnicos suelan referirse a conceptos y a estados de ánimo, pero se trata de asociaciones de carácter cultural precisamente, en modo alguno imprescindibles, sujetas, por consiguiente, a cambios. Todo esto forma parte de aquel poder que tiene la música para activar procesos imaginativos, afectivos o de cualquier otra índole extramusical, que pueden distraernos de los valores verdaderamente musicales. No es, pues, este aspecto secundario el que interesa a Meyer, quien, por el contrario, pone su mayor atención, sobre todo, en el *significado,* entendiendo éste como conjunto de relaciones internas de la estructura de la obra en conexión con la respuesta del oyente. Pierde entonces importancia ante los ojos de Meyer la divergencia no esencial entre formalistas y expresionistas, ya que la respuesta emotiva a la música y la intelectual son manifestaciones diferentes de un único proceso psíquico. La diversidad entre los dos modos de entender la música depende principalmente de la educación y de la postura personal que uno adopte. ¿En qué se diferenciará, por tanto, la experiencia musical de la que no lo es o, más concretamente, de la que no es estética? Ante todo, la experiencia musical, sea emotiva, sea intelectual, no es referencial. Además, en la experiencia cotidiana, en la no estética, las tensiones que crean las continuas inhibiciones de deseos, actitudes, etc., no se resuelven; en este sentido, la experiencia puede ser insignificante y accidental. En el arte, estas fuerzas dejan de existir cuando encuentran una resolución y una conclusión. En la música, el estímulo, es decir, la música misma, es la que crea estas tensiones, la que las hace ceder y la que aporta resoluciones significativas. Desde este punto de vista, tanto lo que indica como aquello a lo que se refiere el estímulo, o la serie de estímulos musicales, no son conceptos extramusicales u objetos, sino otros acontecimientos musicales que han de suceder. «Un acontecimiento musical (sea un sonido, una frase o una composición entera) encierra un *significado* por el hecho de hallarse en tensión hacia otro acontecimiento musical que nosotros aguardamos.» [63] En otras palabras, el *significado* de la música es el producto de una espera; la resolución que siga no acarreará jamás, sin embargo, una sorpresa total, porque comporta el conocimiento de la situación precaria e inestable cuya solución se configura como un campo de posibilidades dentro de un determinado estilo o técnica musical. Está claro ahora

que el problema del significado está estrechamente enlazado con el de la comunicación; más aún, es el mismo problema. El significado no es una propiedad de la música en cuanto tal; no actúa como puro estímulo. La música puede adquirir una función significativa y comunicativa solamente en determinadas condiciones, en determinado contexto de relaciones históricas o culturales. Un sonido, o incluso una serie de sonidos, carece, de por sí, de significado.

Como consecuencia de las razones expuestas, el problema del significado, para Meyer, puede transmutarse a un discurso histórico. Para que pueda surgir cualquier significado es indispensable la existencia de eso que los lógicos llaman *universo común del discurso:* «sin un conjunto de actitudes comunes al grupo social, y sin hábitos comunes de respuesta a tales actitudes, ninguna comunicación, del tipo que fuera, sería posible. La comunicación surge del universo, presuponiendo y dependiendo de aquello que, dentro de la estética musical, se denomina estilo» [64]. Esto significa que la música no es un lenguaje universal y que cada civilización musical crea distintos procedimientos técnicos aptos para generar aquellas tensiones y resoluciones de que se compone todo discurso musical. De suerte que el análisis de Meyer se dirige a diversas civilizaciones musicales con el fin de hallar las reglas sintácticas que organizan de modo significativo la estructura formal de la música.

En el ámbito de determinado lenguaje musical, la emoción en el oyente surge precisamente cuando «una espera —la tendencia a una respuesta—, activada en una situación de estímulo musical, es inhibida temporalmente o bloqueada permanentemente» [65]. Durante la espera, mientras que la crisis se resuelve, se genera un placer emotivo o uno intelectual, según el caso; entonces, la solución, así como la tensión que a ésta precede, debe representar cierta novedad, debe poseer algo de insólito, debe simbolizar cierta «desviación» de la *normalidad,* siempre, por supuesto, dentro de los límites de las posibilidades previstas, en cierto sentido, a causa del contexto estilístico en que emerge la música, consiguientemente previsible por parte del propio oyente. La novedad por la novedad, la solución que prescinde completamente de los convencionalismos y del lenguaje en uso, no satisface la espera y deja el discurso musical desprovisto de significado. Lo que se manifiesta con toda evidencia es que la percepción del significado del mensaje musical no es una *contemplación* pasiva, sino, más bien, un proceso activo que compromete toda nuestra psique; un proceso consciente en busca de una solución que se halla en estado provisional, de ambigüedad, de falta de conclusión; un proceso, en fin, que lleve a un punto sólido. El significado se hace patente, ni más ni menos, en la medida en que la relación entre tensión y solución se vuelve explícita y consciente. Meyer no se cansa de repetir que lo que es significativo en determinado estilo, en cierta sociedad, puede no serlo, en absoluto, en

otro grupo humano, justamente porque aquellas relaciones, aquellas tensiones y resoluciones de que hablamos, no se vuelven explícitas.

En la base de toda la teoría de Meyer se descubre, obviamente, una teoría de las emociones y de la experiencia inspirada en la filosofía de John Dewey *, según la cual se entiende por experiencia ese círculo de estímulos y respuestas que en el arte devienen significativos por sí mismos: símbolo de la unidad orgánica a la que tiende toda experiencia. La estructura formal de la obra musical tiende, por tanto, a satisfacer exigencias propias del funcionamiento de la psique humana.

Aun cuando Meyer se decante por poner en evidencia la dimensión histórica y cultural del significado de la música, apoyándose continuamente para ello en estudios etnomusicológicos —lo que representa, quizás, el aspecto más interesante de su investigación—, no se puede dejar de observar que su teoría se adapta, tal vez demasiado perfectamente, a la música tonal. Aunque Meyer no quiere realmente sostener una supremacía *natural* de la música tonal occidental, su teoría se enfrenta, indudablemente, con serias dificultades y obstáculos cuando debe justificar ciertos fenómenos musicales que no pertenecen al campo de la música clásica tonal, que es de donde él saca todos los ejemplos que ilustran su pensamiento. El mecanismo de la música tonal, la constitución de una polaridad alrededor de la cual gravita la composición —siempre en estado de tensión precaria para retornar al punto de éxtasis, según una ley que no permite soluciones arbitrarias o casuales—, se encuadra a las mil maravillas en el tipo de reacción psíquica que Meyer describe. Mas si echamos una ojeada a otras civilizaciones musicales —tanto al canto gregoriano como a determinada música contemporánea, puntillista o de cualquier otra clase, que, deliberadamente, entra en polémica con una concepción clásica de la música, entendida como un sistema de tensiones construidas a partir de un punto de atracción tonal, símbolo de una concepción estática del universo en la que todo movimiento se anula y se reconduce dentro de un orden establecido—, entonces, efectivamente, se encontrarán dificultades y la teoría de Meyer se hallará frente a una cualidad que ya no se dejará encuadrar de manera tan satisfactoria.

6. *Deryck Cooke: el vocabulario de las emociones*

Bajo la etiqueta del formalismo se pueden englobar teorías estéticas muy diversas, no resultando raros los casos en los que los confines que separan la estética de la forma de la estética del contenido se encuentren algo difumina-

* Cfr. *El arte como experiencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949. *(N. del R.)*

dos. Esto sucede con las teorías de Deryck Cooke, musicólogo estadounidense cuyo notorio ensayo [66] trata del problema clásico del *significado* de la música, partiendo de un análisis del lenguaje musical. En otras palabras, su objetivo es verificar si los *términos,* es decir, las distintas figuraciones del lenguaje armónico-tonal, poseen un significado expresable mediante el vocabulario propio de las emociones y de los sentimientos. El límite de este estudio, como el de muchos estudios de este tipo, viene dado por dos hechos: uno, que no es generalizable; dos, que su validez histórica está restringida al período de la música armónica-tonal. Incluso reduciéndonos a este período, hay significados que no siempre brotan de un estudio que ponga en primera línea una perspectiva histórica y que tengan en cuenta el proceso real e histórico de formación de los *significados,* los cuales no subsisten fuera del contexto musical en cuyo interior tomaron forma.

Cooke se sitúa entre los estudiosos que muestran una fe inquebrantable en la capacidad expresiva de la música. Quien crea en el poder semántico de la música, es decir, en la posibilidad que ésta encierre de referirse a algo más que a ella misma, debe plantearse, antes de nada, el problema en sí del lenguaje musical, consistente en si puede la música, o no, considerarse un lenguaje y cómo; y, en consecuencia, el problema de cuáles sean las bases sobre las que se sostenga su poder comunicativo, a no ser que se entienda su semanticidad en sentido meramente evocativo y onomatopéyico. Mas no es ésta la tesis de Cooke, quien se enfrenta con el problema del lenguaje musical simplemente para justificar su convicción de que la función de la música es la de expresar y comunicar emociones. La música constituye un lenguaje: un lenguaje que no es el del habla común, por carecer de carácter conceptual, pero que puede expresar emociones y sentimientos; más aún, es el lenguaje propio de las emociones y de los sentimientos. Hasta aquí, aparecen los conceptos típicos que transmitiera el Romanticismo; ahora bien, el intento de Cooke —que no es, por cierto, el primero [67]— concierne a la acuñación de un auténtico vocabulario musical, suponiendo que la música exprese sentimientos mediante una terminología bien definida e inmutable, gracias a *vocablos* que encierran un significado exacto. Dentro de su estudio, Cooke emprende esta tarea sin más rodeos, ofreciéndonos una primera muestra en la que se contienen algunos de los términos fundamentales que concurren en el lenguaje musical.

Examinemos más de cerca el sentido del estudio de Cooke. Antes de nada, hay que señalar una circunstancia, a saber: que su análisis se limita a la música occidental y al período que va desde el *Quattrocento* hasta nuestros días. A su vez, parece como si esta limitación le hubiera venido dictada por razones de orden metodológico y de orden práctico, aunque, bien mirado, se constaten razones más importantes.

En el siglo XV se formó y se fijó, de manera cada vez más definitiva, el lenguaje tonal en sus dos modos mayor y menor, como derivación de los antiguos modos gregorianos. Para Cooke, la música tonal y las leyes de la armonía representan la única posibilidad auténtica que se le ha brindado a la música. La música no tonal debe tomarse en consideración tan sólo en función de los elementos tonales que puede contener y presentir, puesto que la tonalidad es un hecho natural que se basa —como ya se sabe— en el fenómeno acústico de los armónicos. Si las leyes de la armonía son naturales, la música tonal es válida sólo en tanto que preparación para acceder a aquéllas. Por lo que concierte a la dodecafonía, el autor se muestra escéptico, sin descartar que algún día se pueda llegar también a encontrar una justificación *natural* con relación a esa nueva música. Por los motivos aducidos, el pretendido vocabulario de términos musicales tendría sentido únicamente con miras a la música tonal, o sea para el período histórico comprendido entre el Renacimiento y nuestros días, excluida la dodecafonía. Dentro de estos límites, poseen el mismo significado todos los términos fundamentales del lenguaje musical, ya se trate de Palestrina como de Strawinsky.

¿Cuáles son estos términos fijos y recurrentes, unívocamente interpretables? Ojeando el extenso estudio de Cooke, con sus abundantes ejemplificaciones, nos encontramos, en primer lugar, con una interpretación de todos los posibles intervalos del sistema armónico, de la que transcribimos aquí el esquema. Tónica: emocionalmente neutra. —Segunda menor: tensión semitonal hacia la tónica. —Segunda mayor: nota de paso emocionalmente neutra. —Tercera menor: intervalo consonante, pero entendido como disminución de la tercera mayor; significa aceptación estoica, tragedia. —Tercera mayor: alegría. —Cuarta justa: nota de paso; si está dotada de tensión tonal hacia la tercera mayor, significa dolor. —Cuarta aumentada: nota modulante de la tonalidad de la dominante; aspiración activa.

No proseguiremos la enumeración, de la que puede considerarse mención suficiente la citada ejemplificación. Por el contrario, resultaría aún conveniente referirnos a algunos términos o núcleos armónicos aislados por Cooke: la tríada mayor asendente 1-(2)-3-(4)-5 es interpretada como afirmación activa positiva de alegría; un significado análogo tiene la bajada de la dominante a la tónica para volver a subir a la tercera 5-1-(2)-3. Semejantes esquemas melódicos en el modo menor son sinónimos de sentimientos de pena y de dolor. Podríamos citar muchos esquemas: 1-5-6-5 (pureza e inocencia en el modo mayor, afirmación de protesta dolorosa en el menor); 8-7-6-5 (optimismo en el modo mayor, sufrimiento pasivo en el menor). Cada uno de estos módulos va acompañado de una rica ejemplificación, extraída de obras que comprenden toda la historia de la música. Sería inútil citar otros ejemplos, pues los mencionados bastan para asimilar el significado a que aspira

esta tentativa de vocabulario. Según Cooke, la combinación, en un contexto rítmico, de todos los módulos existentes, con variaciones en las intensidades sonoras, produce la obra musical.

No se sustrae a críticas bien fundadas la forma que tiene Cooke de plantear este estudio. Ante todo, su validez se halla en estrecha conexión con la concepción según la cual la relación entre la serie armónica y el sistema tonal es natural y no histórica; de esta manera, Cooke obstaculiza la comprensión de otras clases de música. Además, es fácil advertir cómo el lenguaje armónico, con la inmensa riqueza de combinaciones que a lo largo de la historia nos ha deparado, queda, sin embargo, extremadamente empobrecido a tenor de las interpretaciones o traducciones que en lenguaje común nos ofrece Cooke: parece como si el lenguaje armónico no pudiera expresar más que alegría o dolor, es decir, tensiones resueltas o sin resolver, o en espera de resolución, por medio del mecanismo de la cadencia. El mundo tan vasto y complejo de la música que se extiende desde el Renacimiento hasta hoy, el cual, gracias a la perfecta construcción que, con sus infinitas posibilidades, brinda la armonía, pudo expresar una gama tan amplia de sentimientos mediante formas artísticamente acabadas, nos parece reducido, en el vocabulario de Cooke, a un esquema acomodaticio, pobre precisamente en lo concerniente a aquellas capacidades expresivas en las que el autor había puesto toda su confianza.

Cooke no ha aportado, pues, ningún elemento nuevo a la secular polémica entre formalistas y contenidistas: su intento de crear un vocabulario de términos musicales no resiste la prueba histórica, además de no constituir ningún instrumento crítico o historiográfico de utilidad. En verdad, si la música tiene un poder semántico, si, después de todo, es significativa o expresiva, establece en la realidad relaciones mucho más sutiles, más ricas quizás, más elásticas, más alusivas y metafóricas y, de cualquier modo, relaciones más sui géneris, con respecto al lenguaje cotidiano o no artístico, de las que se manifiestan a través del vocabulario de Cooke. Cada vez que se intenta establecer relaciones mecánicas y fijas entre la música y el presumible mundo al que ésta se refiere, se va al encuentro de las dificultades, las de siempre, que las soluciones demasiado simplistas originan.

14. El neoidealismo italiano y la estética musical

1. Los primeros estudios musicológicos en Italia

La cultura musical italiana estuvo notablemente retrasada con respecto a la de los demás países europeos —en particular, con respecto a la de Alemania— durante todo el siglo XIX, permaneciendo prácticamente ajena al florecimiento que se dio en el ámbito de los estudios de estética y teoría musicales, así como al desarrollo que afectó tanto a la filología como a la historiografía. Esto es lo que justifica que, durante la primera mitad del siglo XX, el pensamiento musical en Italia fuera por unos derroteros distintos de los del resto de Europa, porque, en efecto, por más de un motivo cultural y político, la estética italiana se desarrolló, a lo largo de esas décadas, aislada de toda la europea.

Ya a finales del siglo XIX, las figuras de Torchi y Chilesotti aparecen como profundamente aisladas; ambos investigadores son los verdaderos pioneros de los estudios musicales en Italia, aun cuando la cultura y las ideas musicales de uno y de otro derivaran, en su mayor parte, de la próspera *Musikwissenschaft* alemana y, en general, del positivismo. Representan una mole ingente de trabajo, de gran valor científico, los estudios de Torchi sobre la música instrumental italiana y sobre Verdi, su monografía sobre Wagner y sus traducciones, tanto de este último como de Hanslick; así como igualmente los estudios de Chilesotti sobre las antiguas músicas para laúd —que se concluyeron con la transcripción y la publicación de numerosas obras—, sus ensayos sobre la melodía popular del siglo XVI, sobre la teoría musical de los siglos XVI y XVII e incluso sobre las escalas arábigo-persas e indias, y —no sólo

esto— sus estudios sobre la evolución de la música, deducidos casi en su totalidad del pensamiento de Spencer.

Torchi y Chilesotti contaron, ante todo, con el mérito de introducir en Italia el hábito y el gusto por los rigurosos estudios filológicos, los cuales, aun con los límites que poseían y que ya conocemos —propios, por otra parte, de los presupuestos estéticos y del planteamiento mismo de la musicología—, constituyeron la base imprescindible que permitió que surgieran una historiografía y una crítica más maduras, fuera del ámbito de la página literaria y del impresionismo vago y huidizo.

Ahora bien, en los primeros años del siglo XX, la estética musical, a semejanza de todos los estudios musicales en Italia, reaccionó rápidamente contra la orientación de signo positivista que había reinado hasta entonces; es más: aquélla adquirió un tono de limpia y áspera polémica contra todo lo que fuera positivismo. La razón de ello estribaba en que, por esos años, comenzaba a elevarse la estrella de Benedetto Croce, cuya estética * dominaría, sin oposición de ningún género, durante medio siglo, dejando también su fuerte impronta en los estudios musicales.

2. *La reacción contra el positivismo*

Los ideales de la *Musikwissenschaft* se extinguieron bien pronto en Italia, donde apenas dispusieron de tiempo suficiente para consolidarse, mientras que en Alemania y en los países anglosajones, en el fondo, sobreviven todavía. La cultura musical italiana de este siglo se caracteriza por una vigorosa reacción contra dichos ideales, tanto en lo concerniente a la estética como en lo concerniente a la crítica y a la historiografía.

Fausto Torrefranca fue uno de los primeros que formularon una estética que se opusiera, en cuanto a sus principios, a la musicología positivista; sus esfuerzos se concretaron en una obra llena de místicas nebulosidades, inspirada una mitad en los motivos de la estética crociana y otra mitad en Schopenhauer y en los románticos en general, sin hallarse exenta todavía de residuos positivistas.

Omitiendo aquí el examen a que podríamos someter los importantísimos estudios de Torrefranca dentro del campo de la historia de la música, nos detendremos brevemente en su pensamiento estético, del que dejó constancia a través de un amplio estudio [1], todavía obra de juventud, al que permaneció, sin embargo, sustancialmente fiel durante el resto de su vida. En primer lu-

* Cfr. *Estética,* Buenos Aires, Nueva Visión, 1965, y *Breviario de Estética,* Madrid, Espasa-Calpe, 1979[8] (Austral, 41). *(N. del R.)*

gar, Torrefranca se pregunta acerca del puesto que ocupa la música en la vida del espíritu y, ya desde la introducción de su obra, nos advierte que la música viene a ser «la actividad germinal» del espíritu, siendo ésta una idea fundamental que no se cansa de repetir y de desarrollar. Acepta de Croce el concepto genérico de arte como primer momento intuitivo del espíritu, pero le reprocha a este filósofo, en cambio, el hecho de no haber comprendido que existe, además, una «precategoría» del espíritu en la que se encuentran germinalmente unidas, en su origen, las categorías crocianas. La actividad artística es sustancialmente una; pese a esto, hay que admitir «la hegemonía y la germinalidad de la música con respecto a las [demás] artes, es decir, la prioridad espiritual de aquélla con respecto a éstas» [2]. De hecho, el espíritu mismo es musicalidad desde su primera manifestación: «todas las artes parten de la condición de la música para adaptarse a la experiencia exterior; sin embargo, ninguna expresión artística puede contar con la intensiva "globalidad" germinal y abstracta que posee la Música» [3].

De este modo, la actividad artística se tangibiliza revistiendo una doble forma: la primera es abstracta, musical, o sea anterior a cualquier experiencia externa, aspiración pura a la vida más íntima del ser; la segunda es concreta, figurativa, o sea está vinculada al mundo externo, a las sensaciones, y aspira a establecer relaciones entre las cosas y el espíritu. La primera forma, expresión privilegiada que «resume toda la globalidad de la actividad espiritual» [4], se presenta como la única «intuición» pura, como creación en sentido absoluto. La técnica en la que se concreta el hecho musical se sitúa más acá del hecho estético, que es todo interior, razón por la cual toda investigación de tipo científico o pseudocientífico en torno a la música no podrá aportarnos nada en cuanto a la esencia de ésta, por basarse tales investigaciones en una engañosa «mitología científica». La verdadera música no mantiene relación alguna ni con teorías científicas, ni con clasificaciones sociológicas, ni con análisis psicológicos, puesto que se trata de un fenómeno meramente espiritual y estético: «la música es expresión germinal de todas las expresiones: expresión de la actividad fundamental de todas las actividades» [5]. La tonalidad mediante la cual se expresa la música se conecta de modo indivisible con la estructura misma del espíritu; por ser la tonalidad eterna e inmutable, toda la música tiende hacia el espíritu. Por consiguiente, Torrefranca entiende la tonalidad como «símbolo espiritual», pero no en el sentido en que la entiende —por ejemplo— Strawinsky, al afirmar que en ella se realiza la ley temporal conforme a la cual se desenvuelve también la conciencia, mientras que el compositor ruso —a diferencia de Torrefranca— no excluye la posibilidad de que dicha ley pueda encontrar otro medio de expresión distinto del tonal. Torrefranca se niega a considerar la temporalidad como característica de la creación musical; más bien, considera la músi-

ca, en tanto que expresión privilegiada del espíritu, «contemporaneidad sustancial» [6].

Quizás pueda parecer inútil extenderse aún más sobre estos largos análisis de Torrefranca, los cuales, a menudo, resultan pesados por adoptar un tono místico y por aflorar en ellos, otra vez, todas las teorías propias del Romanticismo: la afinidad entre Música y Religión, el reclamo explícito a Pitágoras, el parentesco entre Música, Matemáticas y Filosofía —«las tres actividades típicas de relaciones puras» que nos dan «el único aspecto de la verdad eterna a que nos es dado acercarnos en la Vida» [7]—, el privilegio de la música frente a cualquier otra forma de expresión, el sustrato musical presente en todo arte como forma de la interioridad pura. Así, pues, el valor del pensamiento de Torrefranca no radica ciertamente en su originalidad, sino en la polémica que representa contra el positivismo y contra cualquier interpretación científica del fenómeno musical, polémica que se convertirá en la nota dominante de cuantos estudios musicales se emprendan en Italia durante el siglo XX. Por lo demás, su pensamiento ya no posee actualidad de ninguna clase, si bien algunos críticos, como Luigi Ronga [8], han querido ver en su obra una afirmación de la unidad del hecho estético, aunque debilitada a causa de distinciones de naturaleza psicológica; sea como sea, parece que, efectivamente, Torrefranca fundó su distinción sobre bases teóricas de origen romántico y schopenhaueriano. Lo que de Torrefranca permanece como más válido es su obra de historiador, a pesar de que, con frecuencia, la imparcialidad del investigador quede encubierta por un nacionalismo malentendido, con el que quiso demostrar una pretendida primacía de Italia —por ejemplo— en la invención de la forma sonata, atribuida por todos a los alemanes.

Si Torrefranca reaccionó a la mentalidad positivista sirviéndose casi siempre de instrumentos propios del Romanticismo, el gran contingente de estudiosos que se congregó alrededor de las revistas *Il Pianoforte,* fundada en 1920, y, más tarde, *Rassegna Musicale* —todavía existente y continuación de la primera—, extendió a la música los conceptos tanto de la estética como de la metodología crítica de Croce, con una claridad y un rigor ejemplares que se transformaron, a veces, en hermetismo mental con respecto a otras corrientes de pensamiento que se desarrollaron durante los últimos cincuenta años fuera de Italia. De todos modos, la obra de todos estos hombres fue de máxima importancia, porque llevó la crítica y la historiografía italianas a un nivel tal que les permitió a una y a otra figurar dignamente al lado de las europeas, gracias a su seriedad y a sus sólidos fundamentos filosófico y estético.

Dentro de su vasta obra de estética, Croce no dedicó a la música más que unas pocas y esporádicas alusiones, razón por la cual la influencia que ejerció en este campo fue del todo indirecta; fueron, de entre sus alumnos, aquellos que manifestaron interés por dicho campo de estudio los que extendieron su

estética y su metodología crítica a la música. Alfredo Parente fue uno de los primeros que iniciaron esta obra, con espíritu batallador y polémico, proveyéndola de un rigor que nunca decayó. El concepto fundamental de la estética crociana, la unidad de las artes, es central dentro de la obra de Parente y constituye el punto de partida de su polémica contra todas las estéticas de origen positivista, así como contra ciertas formas de estética romántica.

El título de uno de sus trabajos, *La música y las artes* [9], que perdura hoy como el fruto más nítido de su pensamiento, nos indica que, una vez más en la historia de la estética musical, el problema de las relaciones entre la música y las demás artes permanece como fundamental, incuso cuando lo que se pretende es eliminar dichas relaciones e instituir una unidad perfecta entre una y otras.

Según Parente, la cuestión principal es la de comprender que el problema musical es un problema estético. La música se considera, ante todo, como arte, «como criatura de aquella misma facultad de la que, con la ayuda de medios sensibles diversos, nacieron los poemas homéricos y la *Divina Comedia* de Dante, las pinturas de Masaccio y las estatuas de Miguel Ángel, las catedrales góticas y las telas de Rembrandt» [10]. Es notorio que este razonamiento se base en el concepto de la unidad de las artes; la música es *par inter pares* *, expresión lírica del sentimiento, síntesis de contenido y forma, de imagen y sentimiento, como cualquier otra expresión artística. De esta manera, en el fondo, todo el discurso de Parente, con la oportuna modificación de algunos términos, podría adaptarse a cualquier arte. Sin embargo, todo esto implica un problema: el valor de la técnica en la música y en el arte. El arte es pura creación del genio artístico; el artista trabaja sin ningún tipo de límite, de vínculo o de norma *ante rem* ** que afecte a su fantasía; no reviste importancia, a efectos de la creación, la forma en que aquél desde expresarse, «aunque sí el hecho de proferir una voz, un sentimiento del alma, a través de una de tales formas o de mil otras posibles, de acuerdo con las singulares exigencias históricas de cada momento» [11]. La técnica queda fuera del arte en sí; su destino consiste, exclusivamente, «en la traducción física de las imágenes», mientras que la «facultad lírica, en cambio, nace siempre, al margen de las experiencias [que se tengan], con independencia del problema de la traducción o ejecución material del arte» [12].

En la obra de arte que se crea hay que distinguir rigurosamente dos momentos: el momento creativo, absoluto, no histórico, que se forma como fantasma lírico únicamente en el espíritu del artista, y el momento práctico-técnico de su realización, que es contingente e histórico. El fantasma lírico

* Igual entre iguales. *(N. del R.)*

** Entiéndase: en presencia de la cosa u objeto que lo inspira. *(N. del R.)*

del arte «se decanta siempre en el alma» [13], mientras que la técnica «interviene solamente para garantizar la comunicación externa y la duración temporal de aquél» [14]. Parente está tan convencido de esta afirmación suya que no duda en llevarla adelante, hasta incurrir en la paradoja, concluyendo: «Es indiferente que el músico conozca o no la técnica del violín, con respecto a sus posibilidades de componer una sonata que haya de ejecutarse después en ese instrumento» [15].

La posición adoptada por Parente, que puede representar, lógicamente, una de las posibles salidas del concepto crociano de la unidad del arte, puede comprometer la unidad de la obra de arte en concreto, al escindir ésta en un fantasma inmaterial y en la técnica realizadora, extraña y añadida a la obra de arte propiamente dicha, técnica que, para Parente, no es sino un mero medio contingente y falto de esencia. No obstante, a veces, Parente parece entrever la importancia de la técnica; así, cuando —por ejemplo— afirma, justamente como prueba de su teoría, que «cuando una de las vías por las que se encaminó [el artista], o por las que fue encaminado, no responde a sus exigencias, nace en él una discordia y una desazón que son causa frecuente de largos períodos de incertidumbre infecunda; sin embargo, guiado por su luz interior, abandona la vía por la que se había introducido cuando encuentra aquella que responde a su vocación» [16]. Parece, por tanto, como si Parente admitiera, con este pasaje, que la técnica no es algo extrínseco al arte, sino algo que se integra estrechamente en la actividad artística, olvidando por un instante que, para él, «la técnica musical es siempre un *posterius** respecto de la actividad del músico» [17].

Parente hace extensibles estas consideraciones, de forma más fructífera, al campo de la metodología, tanto crítica como historiográfica, al entrar en polémica con aquellas corrientes historiográficas que se inspiraban, más o menos directamente, en la *Musikwissenschaft* y que pretendían escribir historias de la música concebidas como historias de géneros o de técnicas. Si la obra de arte es creación absoluta, «no pudo nacer momentáneamente, sino que, a cada instante, está naciendo del espíritu, que es el manantial perenne [del que surge aquélla]» [18]. Por este motivo, el historiador no debe dejarse engañar: «a pesar de las apariencias y de ciertas semejanzas y persistencias medias y estadísticas que presenta la técnica de un arte en un determinado período histórico a través de una serie de realizaciones concretas, aquélla no es siempre como una mina llena de tesoros, de la que cada cual pueda extraer, con facilidad y a placer, lo que más le convenga; más bien, todo artista verdaderamente creador, dotado de la personalidad y la individualidad del genio, lo que hace es que completa la conquista que le permiten sus propios medios y

* Entiéndase: que ocupa un lugar secundario. *(N. del R.)*

crea obras de arte, no porque tenga ante sí los medios sensibles imprescindibles para crearlas, sino porque él mismo, estimulado por sus necesidades expresivas, forja para sí esos medios en el transcurso de su lírica tarea, dándolos así a la historia» [19]. Parente adelanta aquí la ecuánime exigencia de que la historia de la música no se conciba de un modo determinista, como una cadena sin interrupción en la que las formas musicales y las técnicas desarrolladas se olviden de sus creadores y de las obras en que se encarnaron y, fuera de las cuales, no sean más que esquemas abstractos construidos solamente a posteriori. No obstante, al poner el acento únicamente en el acto creativo, quizás se le escape a Parente aquel aspecto de la creación que es interacción entre la tradición, la historia y la personalidad creadora, la cual efectivamente crea, pero siempre en un determinado ambiente histórico generador de continuas presiones, a las que reaccionará cada personalidad de una manera diferente. Si no se admite este intercambio activo, estimulante, perseverante, entre el artista y la tradición en que vive, que pesa con sus formas constituidas y experimentadas, con su compleja y secular técnica, a la que cada artista responde continuamente innovándola, transformándola, readaptándola, deberá ser otra cosa que una serie de descripciones de obras maestras, de creaciones absolutas, como si de cuadros aislado se tratara, ligadas entre sí, tal vez, por relaciones tenues y del todo extrínsecas.

Parente extendió su afán investigador a numerosos problemas de la estética musical, analizando rigurosamente —siempre a la luz de su crocianismo *— teorías presentes y pasadas de la historia de la estética. Parente prosiguió, con su obra de crítico y de hábil polemista, difundiendo y defendiendo enérgicamente la estética crociana. Hoy, cuando incluso los más fieles discípulos de Croce han sentido de algún modo la exigencia de revisar la doctrina del maestro a la luz de las nuevas experiencias, Parente ha permanecido invariable, parapetado en sus posiciones, defendiendo la ortodoxia crociana tanto frente a otras concepciones estéticas como frente a toda tentativa de *revisionismo.*

3. El problema de la interpretación musical

El renovado interés que se despertó en Italia por los problemas estéticos de carácter musical se reveló, entre otras cosas, a través de la viva polémica que se desarrolló durante más de una década —desde 1930 hasta 1940—, en las columnas de la *Rassegna Musicale,* en torno al problema de la interpretación

* Aunque el término no sea muy castellano, sírvanos para traducir el italiano *crocianesimo:* movimiento adscrito a la doctrina filosófica de Benedetto Croce. *(N. del R.)*

musical, polémica que se concretó después en numerosos ensayos y estudios monográficos dedicados por entero a esta cuestión. El problema era tan viejo como la propia música, o casi tan viejo; sin embargo, solamente con el Romanticismo se hizo patente de forma evidente, cuando la concepción del arte como creación absoluta —por un lado— y la aparición del virtuosismo —por otro— pusieron sobre el tapete el contraste latente entre la personalidad del creador y la del ejecutante, entre las pretensiones de carácter absoluto en el plano creativo del compositor y las pretensiones del intérprete, figura esta, a partir de entonces, indispensable y dotada cada vez de mayor relieve social. Los problemas, cargados de implicaciones filosóficas y estéticas —acerca del valor de la obra de arte, de la relación entre ésta y la personalidad creadora, de la colaboración entre artistas, de la posibilidad de múltiples interpretaciones, etc.—, no se habían llegado a plantear antes con verdadero rigor científico, pues los músicos románticos se habían limitado en sus escritos a poner de relieve uno y otro aspectos del fenómeno, sin atreverse nunca a dar soluciones definitivas. De esta manera, mientras que la musicología positivista se había contentado con profundizar en el aspecto técnico-filológico del problema interpretativo, los investigadores italianos de formación idealista afrontaron el problema, quizás por primera vez, de un modo global, sin ignorar su carácter propiamente filosófico.

Tras la polémica que se encendiera tanto en la *Rassegna Musicale* como en otras revistas —iniciada tal vez con una nota del director de la primera, G. M. Gatti [20], que contribuyó, en cualquier caso, a crear una atmósfera de fuerte interés por el problema—, se perfilaron bien pronto dos concepciones opuestas, pero de inspiración idealista tanto la una como la otra. La primera posición, que identificaba la interpretación con la figura del técnico, obediente y sumiso ejecutor de órdenes, fue sostenida por Parente; la segunda, que asignaba, por el contrario, una misión realmente creativa al intérprete, fue sostenida por Salvatore Pugliatti, insigne jurista que, además, se ocupó frecuentemente de problemas musicales. El pensamiento de Parente concerniente a este tema desciende, como es lógico, de su concepción estética, que ya hemos tenido ocasión de conocer. Según este autor, el drama creativo del artista se desenvuelve exclusivamente en el interior del hombre; la relación entre la interioridad de aquél y la materia en que se haya de plasmar [tal interioridad] no deviene un problema de naturaleza estética; la ejecución interviene únicamente por razones prácticas: para garantizar la comunicación de la obra y su conservación en el tiempo. Para Parente, «la realización técnica de la música no tiene consiguientemente nada que ver con la música en sí. Si sus relaciones fueran intrínsecas al arte, ninguna creación artística podría acontecer fuera de la posibilidad de su ejecución; y al contrario: no hay un solo instante de fantasía que no nazca, antes que en cualquier otro sitio, en el

alma del artista, [donde se da] en primer lugar y prescindiendo de la posibilidad y la eventualidad [que van unidas] a su realización práctica». La claridad de Parente no deja lugar a equívocos: la ejecución de la música pertenece exclusivamente al momento técnico-práctico. Aunque el cometido del intérprete sea, con todo, difícil y delicado, se trata únicamente de un problema de traducción de signos; todo pertenece a la técnica; la reproducción de las simples notas del pentagrama o de los más huidizos matices expresivos es una cuestión puramente cuantitativa. El artista creador actúa desde el interior movido por un impulso originario, mientras que el ejecutante actúa desde el exterior, hallando, en el seno de una realidad que ya le había sido *dada,* «la guía imprescindible que le permita abordar su tarea». Esta solución, dictada por la exigencia de salvar la pureza, la independencia y la esencia absoluta de la obra de arte, presupone que el espíritu humano no disponga de más alternativas que la creatividad, la libertad total o la pasividad, coincidiendo esta última con la completa carencia de independencia y libertad.

Por su parte, Pugliatti, en su trabajo sobre la interpretación musical [21], parte de exigencias muy afines a las de Parente, pero aquél llega a conclusiones que se oponen del todo a las de éste. La perspectiva idealista, en este caso más gentiliana * que crociana, lleva a Pugliatti a afirmar el carácter absolutamente creador que posee cada acto del espíritu. Para este autor, es inconcebible que una actividad del espíritu humano pueda ser pasiva: «cuanto es humano es, en mayor o en menor medida, espiritual; la misma vida del hombre es espíritu. No puede, por tanto, ponerse en duda la espiritualidad de la actividad interpretativa [...]». Basándose en este férreo silogismo, Pugliatti lleva a cabo su finísimo y agudo análisis del carácter creativo de la interpretación musical, que se inicia con una actividad filológico-práctica; ahora bien, en el punto en el que, para Parente, terminaba y quedaba limitada la labor del intérprete, para Pugliatti, en cambio, comienza. El primer momento filológico debe servir para liberar al intérprete de toda objeción material: «el espíritu, si no está obstaculizado por necesidades prácticas, ni desviado hacia ellas, manifiesta fatalmente su potencial creador; disuelta toda objetividad y superado, aunque sin destruirlo, el momento filológico, [el espíritu] hace uso de su libertad al expresar, es decir, al crear, la única realidad que puede denominarse tal. En consecuencia, no puede dejar de ser creativa la interpretación si la actividad espiritual es creativa por definición. Asimismo, la interpretación puede ser recreación solamente en un sentido, a saber: el texto ** constituye el

* Relativo al filósofo neoidealista Giovanni Gentile (1875-1944), quien ejerció una influencia indirecta sobre algunos estudios de estética musical de su tiempo con su *Filosofia dell'Arte,* Florencia, Sansoni, 1942. *(N. del R.)*

** Entiéndase: la partitura. *(N. del R.)*

punto de partida, el límite que se opone inicialmente a la actividad [creadora] del espíritu, la cual se podrá desenvolver finalmente siempre y cuando [el intérprete] supere y resuelva el obstáculo en cuestión en el acto [de la creación]». Este pasaje es suficientemente esclarecedor con miras a ilustrar la posición de Pugliatti, quien vio también con claridad que, moviéndose en el terreno idealista, las únicas tesis coherentes eran las que acabamos de examinar. No es posible salir de esta alternativa; por así decirlo, todas las demás tesis intermedias entre ambos extremos, propuestas por numerosos estudiosos de formación idealista —Bastianelli, Pizzetti, Mila, Gatti, Casella, Graziosi, Ballo, etc.—, aunque efectivamente se acerquen más a la realidad y partan de una experiencia más concreta, no se pueden justificar filosóficamente con la rígida coherencia —podríamos decir incluso: con la abstracta coherencia— con que lo hicieron las de Parente y Pugliatti. Habrá que salir de este círculo mágico del idealismo para que se abran nuevas perspectivas filosóficas de estudio, más concretas, en torno al problema de la interpretación [22], el cual, concebido no sólo como afirmación o negación del carácter creador de la actividad interpretativa, sino también como relación activa entre el músico compositor y el músico ejecutante, obligará a realizar complejas indagaciones con respecto a otros problemas: el de la grafía musical y el de su historicidad, el de la traducción de la música en símbolos y el de su insuficiencia, así como con respecto a todos los problemas derivados de la lectura de dichos símbolos. Bastará señalar ahora, entre los estudios más importantes sobre el tema que nos ocupa, el de Gisèle Brelet [23], procedente de un ambiente cultural del todo diferente; dejando a un lado las conclusiones a las que llega, análogas a las de Pugliatti, cuenta con el mérito de conducirse, todo él, de la mano de un método mucho más analítico, motivo por el cual las citadas conclusiones no se anticipan nunca por parte de la autora de forma apriorística, sino que emergen, cuando vienen al caso, como resultado de profundas investigaciones fenomenológicas.

En los países anglosajones, los estudios sobre la interpretación musical continúan la tradición empirista más pura; se limitan, generalmente, al ámbito de los estudios de tipo histórico, por lo demás utilísimos e indispensables, sobre las diversas dificultades de lectura que suscitan los textos, debido a las lagunas existentes en materia de grafía musical. Son fundamentales los trabajos de Matthay y de Dolmetsch sobre la interpretación de la música barroca, en la que las lagunas concernientes a la grafía son particularmente graves y plantean complejos problemas filológico-interpretativos. Resultan también interesantes los estudios del estadounidense Carl Seashore, que se conducen en parte conforme a un método experimental. Para Seashore, la partitura sería únicamente un punto esquemático de referencia, mientras que la verdadera realidad de la obra radicaría en su ejecución, en la forma temporal vi-

viente que adopta. ¿Qué valor asume la partitura y cómo acontece su transformación de mero esquema ideal en forma viviente y acabada? Para explicar cómo se verifica el proceso interpretativo, la escuela de Seashore usa el concepto de *desviación*. Hemos dicho que la partitura es un esquema; para el intérprete, ejecutarla significa desviarse continuamente de ese esquema teórico con el fin de encontrar la verdad de la música propiamente dicha. Seashore trató de medir experimentalmente tales desviaciones, las cuales, en su conjunto, deben «integrarse en un orden concreto y viviente» que sea capaz de aportar vida al esquema abstracto de la partitura. Los análisis de Seashore fueron enormemente utilizados por otros estudiosos —por Meyer en América y, sobre todo, por Brelet en Francia—, modificando el concepto de partitura como esquema que hasta entonces había estado vigente; en consecuencia, la partitura comenzó a concebirse como campo de posibilidades abierto a la personalidad del intérprete.

4. La crítica y la historiografía idealistas

Dentro del campo de los estudios musicales, donde el idealismo dio quizás sus mejores frutos fue, más que en el ámbito de la auténtica estética, en los de la crítica y la historiografía. Entre los abundantes investigadores que más activamente trabajaron en los ámbitos mencionados, debe recordarse a Massimo Mila. Formado en un ambiente crociano, supo, no obstante, aglutinar las enseñanzas del idealismo con una elasticidad y una apertura culturales que fueran aptas para transformar aquéllas en un instrumento crítico pero dúctil, despojado de esa rigidez doctrinal y de ese dogmatismo que, a veces, había caracterizado el pensamiento de otros estudiosos. Al aceptar «condicionalmente» las enseñanzas de Croce, modifica parcialmente el concepto de arte como expresión lírica de los sentimientos por medio del concepto de expresión involuntaria; este concepto —que Mila expuso teóricamente en uno de sus ensayos [24] y que aplicó constantemente en su tarea de historiador y de crítico— le sirvió como instrumento historiográfico en la interpretación de categorías históricas tan fundamentales como son el Clasicismo y el Romanticismo. Ciertamente, el arte es siempre expresión de la personalidad del artista: expresión involuntaria e inconsciente; ahora bien, «¿es la presencia eventual de una declarada voluntad expresiva motivo suficiente para [que se emita] un juicio estético negativo?» [25]. Según Mila, la voluntad expresiva es un elemento «facultativo», «una circunstancia histórica, como tantas otras que pueden entrar en la producción de la obra de arte y conferir a ésta algunos aspectos determinados [...]». Puede convertirse, por tanto, en una categoría útil para definir el Romanticismo; pese a ser así, la presencia de una vo-

luntad expresiva no elimina el carácter fundamentalmente inconsciente del que se reviste la expresión artística, la cual «basta para la realización artística», mientras que «la expresión explícita no basta» [26]. Con semejante concepto, Mila puede superar obstáculos que, en el caso de algunos historiadores idealistas, habían impedido la comprensión de formas de arte que parecían negar la expresión en la voluntad de sus autores, de manera que el Neoclasicismo y una gran parte de la producción musical contemporánea se incluían con dificultad en el campo del arte, al menos siempre que se «postulara la voluntad expresiva explícita como atributo imprescindible» [27]: «no sólo habría que excluir gran parte de la producción de artistas contemporáneos —Hindemith, Strawinsky, Casella, Ravel, Roussel—, que rechazan abierta y polémicamente todo intento expresivo, sino también muchas indiscutibles obras maestras del pasado, particularmente de la música preochocentista» [28]. Justamente, en este ideal de pureza formal, de exclusión de cualquier dilación sentimental, puede revelarse la personalidad íntegra del músico con la misma fuerza que en un melodrama decimonónico, todo ardiente y estremecedor a causa de su arrojo lírico-sentimental.

Mila se halla muy próximo, en lo referente a cada uno de los problemas de estética, de historiografía, de metodología crítica, a los demás musicólogos de formación idealista; por el contrario, se halla alejado de ellos —a menudo, hasta el punto de entablar polémica— por lo que respecta al planteamiento general, más amplio, más dúctil, más abierto a razones ajenas. Nadie como Mila se ha esforzado en comprender, en asimilar las posturas más distanciadas del idealismo —las de la estética francesa, la alemana, la anglosajona—, mediante una progresiva labor de acercamiento, tratando siempre de demostrar cómo, con frecuencia, se pueden encontrar importantes y fecundos puntos de contacto con sólo hacer lo posible para eliminar incomprensiones que parecen inevitables y que se deben únicamente al hecho de emplear terminologías distintas. El mayor mérito de Mila consiste precisamente en haber cogido, a la luz de su humanismo iluminista, de su clarividente razonamiento, las enseñanzas crocianas sin ninguna clase de sectarismo ni dogmatismo, con un grado de tolerancia y una amplitud de intereses de los que han carecido, a veces, otros discípulos del filósofo napolitano.

También desde un enfoque estrictamente idealista y crociano, Luigi Ronga, uno de los mejores investigadores musicales italianos, ha dedicado buena parte de sus energías a indagar en un campo apenas explorado hasta ahora: la historia de la historiografía musical; con ello ha contribuido de manera decisiva a la evolución de los estudios histórico-musicales, al haberles aportado conciencia humanista de su historicidad. A la historia de la música como estudio filológico y científico —que era como la entendían generalmente los historiadores de la *Musikwissenschaft*—, Ronga contrapone una historia de la mú-

sica como búsqueda de valores artísticos y creativos, como iluminación de las personalidades individualmente consideradas. Sus investigaciones fundamentales sobre la historia de la historiografía, sobre los grandes músicos —Bach, Mozart, Beethoven— y sobre las corrientes historiográficas contemporáneas han servido para formar una conciencia metodológica nítida y brillante con relación a los problemas capitales de la historia de la música. Estas investigaciones tienen siempre por objeto poner en evidencia las insuficiencias de la historiografía precedente por falta de sólidas bases estético-filosóficas, así como también las insuficiencias de toda la historiografía contemporánea por carecer de una orientación idealista.

El movimiento idealista, sea cual fuere el juicio que sobre él se quiera emitir, ha ofrecido, de todos modos, un raro ejemplo de integración entre *teoría y praxis:* la labor teórica se ha traducido, con una fecundidad y una coherencia poco comunes, en obras históricas que han elevado los estudios musicales hasta el nivel de los literarios. Bastará pensar ahora en el trabajo desarrollado por investigadores como Della Corte, Pannain, Gatti, etc., con el fin de calibrar el estímulo que ha supuesto el idealismo, además de para otros campos de estudio, para el musical.

Hoy, nuevas generaciones de historiadores, filósofos y músicos se están alejando, cada vez más, de la experiencia idealista, al volverse progresivamente más sensibles a todas las voces que van llegando del otro lado de los Alpes. Su pensamiento estético aflora, más que en sus escritos teóricos, en sus obras históricas; asimismo, la crítica que practican se orienta hacia posiciones opuestas a las idealistas. Lo que ahora se intenta poner de relieve es la peculiaridad del hecho sonoro y los valores del sonido en cuanto tal: los valores sintáctico-lingüísticos y su influencia sobre la creación musical. También se ha desarrollado una corriente de origen más o menos ortodoxamente marxista, que aspira a sacar a la luz los valores histórico-sociales contenidos en toda composición musical, trayendo de nuevo a un primer plano dos problemas: el de la semanticidad de la música y el representado por la posibilidad que este arte encierra de una significación de naturaleza extraartística. Nos llevaría demasiado tiempo hablar ahora de todo esto; limitémonos a recordar a Luigi Rognoni —entre los historiadores más serios y preparados—, a Luigi Pestalozza, a Fedele d'Amico —entre los críticos de tendencia marxista—, a Niccolò Castiglioni —crítico y músico orientado hacia problemas teóricos y filosóficos—, a Roman Vlad, etc. *

* Aunque no hay todavía trad. cast. de la obra de Massimo Mila citada por E. Fubini *(L'esperienza musicale e l'estetica),* sí hay, sin embargo, trad. cast., a mi cargo, de *El arte de Verdi,* Madrid, Alianza Editorial, 1992 (Alianza Música, 59), y de *Historia de la Música,* Barcelona, Península, 1988. *(N. del R.)*

15. *La estética y la sociología de la música*

1. Jules Combarieu y el nacimiento de la estética sociológica

¿Cuándo nace la sociología de la música? ¿Se la debe catalogar como una rama de la estética musical? Son dos preguntas que pueden tener muchas respuestas, entrañando cada respuesta un modo diferente de entender la misma estética de la música. En el contexto del presente estudio, la respuesta más idónea consistiría en afirmar que la sociología de la música ha existido siempre y que, obviamente, se trata de una modalidad más del pensamiento estético que se ha desarrollado en torno a la música. Si por sociología de la música se entiende toda forma de pensamiento que pone en relación la música con los hechos sociales, parece evidente que tanto Pitágoras como Platón o Aristóteles, aun sin que lo proclamaran, hicieron de alguna manera sociología de la música. Ahora bien, si no se quiere encuadrar todo fenómeno cultural en una especie de generalidad vacía, no se puede dejar de reconocer que la sociología de la música en sentido estricto —como disciplina dotada de autoconocimiento de sí, que ambicionara adquirir unos métodos específicos de investigación y disponer de unos objetivos también específicos— no nació hasta la segunda mitad del siglo XIX, junto con la musicología y el positivismo.

Sin necesidad de que nos remontemos hasta los tiempos de Platón y de Aristóteles, en diversos textos del siglo XVIII encontramos agudas y penetrantes anotaciones de carácter sociológico, aunque se hallen esparcidas por aquí y por allí y carezcan de sistema: en la *History of Music* de Burney y, más aún, en los diarios que éste escribió sobre sus viajes musicales por Italia, Alemania

y los Países Bajos, así como en muchos escritos de los enciclopedistas —desde D'Alembert hasta Diderot y desde Rousseau hasta Grimm—, descubrimos con suma frecuencia reflexiones concernientes a las relaciones existentes entre la música y la sociedad, referidas tanto al presente como al pasado más remoto. No obstante, si nos alejamos mucho de nuestro tiempo, no nos es posible hablar de la sociología de la música como disciplina en sí misma, ya que ni ésta ni la sociología propiamente dicha, como ciencia de la sociedad y de los comportamientos sociales, nacieron antes de la segunda mitad del siglo XIX: sin dudas de ninguna clase, ambas fueron hijas del positivismo e, incluso, de la tendencia que éste tuvo de extender el empleo de los métodos científicos a las disciplinas que, por tradición, se habían considerado humanísticas. Por tanto, no nos debe extrañar que la sociología de la música fuera una pariente cercana de la *Musikwissenschaft* o ciencia de la música, que reivindicaba para el musicólogo una competencia científica en orden a estudiar el lenguaje y la historia de la música. Por un lado, la musicología decimonónica reivindicaba la naturaleza específica del lenguaje musical y de los medios expresivos de éste, adoptando una clara postura de signo antirromántico y antiwagneriano: evitaba tanto cualquier confusión entre las artes como todo discurso que incurriera en el concepto genérico de expresión sin tener en cuenta los medios propios de cada arte, y se inclinaba por una estética que pusiera el acento más en el concepto de forma que en el de expresión. Por otro lado, el objetivo de los sociólogos de la música parecía ser opuesto al de los musicólogos, es decir, aspiraban a concretar, más allá de la naturaleza específica de los medios lingüísticos, y al margen de la forma o a través de ella, los nexos que unían la música con el mundo, con la sociedad, con las relaciones personales, con la colectividad. Pese a todo lo expuesto, el contraste existente entre una y otra visión era sólo aparente, pues la musicología y la sociología de la música, al menos en sus orígenes, compartían una misma mentalidad y unas exigencias muy afines. Efectivamente, una sociología de la música del tipo que describimos aspiraba a concretar las leyes, los códigos, que regularan y fijaran los nexos que deberían unir la música con la sociedad; de aquí que una misma mentalidad científica encabezara las dos direcciones tomadas por los estudios musicales que nacieron en el seno del positivismo. Ideales afines fueron compartidos también por quienes inauguraron otras disciplinas *científicas* en la segunda mitad del siglo XIX: la psicología de la música, la etnomusicología, los estudios sobre el origen de la música, sobre acústica, etc.

Todos los países europeos, en conformidad con sus tradiciones culturales, desarrollaron las nuevas disciplinas a las que se acaba de aludir, dando mayor importancia, según el país, a un aspecto de la investigación o a otro. Indudablemente, fue Francia la que inauguró, sobre todo de la mano de Jules Com-

barieu, esa dirección en la que prevalecieron los intereses sociológicos por encima de todos los demás, y por la que discurrieron no sólo los estudios históricos sino también los de carácter teórico, etnológico y antropológico en relación con el origen de la música.

Discípulo en Berlín del historiador y teórico Philip Spitta, Combarieu se sitúa entre los primeros propagadores de los ideales de la *Musikwissenschaft* en suelo francés. No obstante, la postura que Combarieu adopta es menos rígida, doctrinaria y sistemática que la de los musicólogos alemanes; es más dúctil y más *latina*. Por otra parte, su mayor sensibilidad histórica para con los problemas lo coloca en un ámbito cultural más amplio. Una y otra cosa revelan en él ese fuerte interés sociológico, característico del positivismo francés, que estaba destinado a permanecer como una impronta duradera en la musicología. Combarieu demuestra una actitud más comprensiva, más humanística, en cuanto al hecho musical, en lo que respecta a la posición que asume frente a las teorías musicales de sus contemporáneos.

Según la teoría hedonista —cuyo origen lo remonta Combarieu, de forma inadecuada, hasta Rousseau y cuyo desarrollo se lo asigna más tarde a Helmholtz, Wundt, etc.—, la música debería considerarse únicamente en función de la percepción sensible, de la pura sensación, debiéndose buscar entonces los fundamentos de aquélla en las leyes físicas que gobiernan los sonidos, en las relaciones que establecen éstos entre sí y en las leyes fisiológicas de tipo asociativo por las que se rige nuestro sistema auditivo. Combarieu refuta esta teoría debido al rasgo de absoluta insuficiencia que ésta presenta en orden a explicar la evolución de la técnica musical y las variaciones del gusto —muy lejos de ser fijo e inmutable—; también la refuta debido a su incapacidad para explicar la música como fenómeno artístico, lo que es mucho más grave. Esta teoría no incluye «la transformación del fenómeno sonoro en fenómeno musical [...] cree afirmar la música, cuando no hace otra cosa que rozar el ribete de su capa» [1]. Pero Combarieu, además de esta teoría, rechaza la teoría romántica que veía la música como el lenguaje de los sentimientos, como la expresión más genuina y directa de éstos. Esta teoría es equívoca, lo que se advierte en el momento en que se intenta precisar el contenido semántico de términos como los siguientes: «expresión de emociones», «lenguaje de los sentimientos», «revelación», «representación»; y el de todos los demás términos análogos, usados para indicar un concepto tan vago e indeterminado. El sentimiento está, efectivamente, en el origen del fenómeno musical, mas resulta totalmente insuficiente si con él se pretende explicar este último. El lenguaje verbal expresa igualmente bien los sentimientos, a pesar de no tratarse él mismo ni de música ni de arte. La tesis «sentimentalista» debe, por tanto, rechazarse, dado que es tan incompleta como la tesis «fisiológica». Resta aún por examinar el formalismo, con respecto al cual se

puede constatar cómo, en realidad, Combarieu está próximo a Hanslick; sin embargo, él no se da cuenta de esto y destaca del formalismo la parte menos vigorosa, desfigurando así el texto hanslickiano. Combarieu toma al pie de la letra la palabra «arabesco», que en Hanslick, obviamente, tiene un valor metafórico; aquél objeta, entre otras cosas, que el arabesco es un factor ornamental, independiente, autosuficiente. Lo cierto es que, frente al formalismo, Combarieu fija su mirada tan sólo sobre el término «arabesco», con el fin de mostrarnos el carácter abstracto y vacío de éste. No comprende que el pensamiento de Hanslick es mucho más rico y complejo que todo esto y que el motivo metafórico del arabesco se usa, exclusivamente, desempeñando una función polémica, antirromántica, antiidealista, antisimbolista, cuyo objetivo consiste en rescatar la autonomía técnica y espiritual de la música. De hecho, el pensamiento de Combarieu está mucho más cerca del de Hanslick de lo que él cree, lo que se advierte fácilmente mediante un breve examen de su obra.

La música puede ser considerada desde diversos puntos de vista, siempre que se mantenga invariable el principio de que ninguno de éstos es concluyente; en la base de esta imposibilidad de aprehenderla estriba la irreductibilidad de carácter fundamental que presenta el hecho artístico. Abandonando por esta razón los mitos que comporta una presunta cientificidad de la investigación en tanto que única posibilidad de explicación. Combarieu quiere enfrentarse al hecho musical según un método poliédrico en el que se puedan incluir las investigaciones de todo género: acústicas, fisiológicas, matemáticas, históricas, filosóficas y estéticas. Estas indagaciones se exponen a veces al aislamiento; sin embargo, en la obra de Combarieu, consiguen a menudo encontrar una recíproca relación íntima que permite explicar la unidad fundamental del hecho musical.

El problema de la autonomía del pensamiento musical y el de la constitución de un lenguaje a partir de dicho pensamiento se hallan en el centro de su estética. «La música es el arte de pensar con sonidos» —afirma continuamente Combarieu—, lo cual significa que aquélla, en cuanto pensamiento, es un lenguaje y, en cuanto lenguaje sonoro, es un lenguaje autónomo con respecto al verbal y conceptual. Estas definiciones de sabor intelectualista y formalista adquieren con frecuencia un tono netamente romántico, lo que nos recuerda algo a Wackenroder. La música representa un modo de pensar sui géneris, un modo peculiar de aprehender el mundo; no expresa conceptos ni sentimientos concretos, pero puede captar, a través de sus formas, un aspecto de la realidad inaccesible al pensamiento común. La característica primordial de la música es la de ser un acto de inteligencia que se expresa sin conceptos; ¿se llegará con esto a la fórmula vacía, al arabesco? —se pregunta Combarieu—; todo lo contrario: el ejercicio del pensamiento desligado del

razonamiento conceptual conduce al músico a zonas de la realidad más auténticas y verdaderas; significa «disolver aquella personalidad superficial, llena de palabras, vuelta hacia el exterior, que recubre y esconde el núcleo de nuestra personalidad [...]» [2]. El lenguaje ordinario está hecho de conceptos muy bien definidos; procede por definiciones, pero no logra alcanzar la esencia de las cosas: «deforma todo lo que toca». El lenguaje musical, en cambio, ve la realidad con todo su dinamismo, consigue traspasar la fachada de las cosas y penetrar éstas hasta llegar a su intimidad más esencial. Las investigaciones de Combarieu sobre el origen mágico de la música no son sino un medio para reafirmar el carácter místico del fenómeno musical, que se revela desde su fundamento originario. Es significativo que Combarieu halle la confirmación de estos conceptos nada menos que en el pensamiento de los románticos alemanes y, mucho antes, en Pitágoras: «La magia musical es la aplicación anticipada, oscura, instintiva, de esta doctrina; hay un alma viviente en la naturaleza, que la música puede captar directamente» [3].

Emoción y pensamiento no son claramente distinguibles dentro del mundo de la música, sino que se hallan unidos, desde sus orígenes, en lo más profundo de nuestro ser. «El compositor no crea solamente con el sentimiento, sino con toda el alma: a su acrecentado ímpetu pasional se añade un acto de la inteligencia, ya observado en lo que llamamos *imágenes*. La emoción y el sentimiento se compenetran recíprocamente.» [4]

Es evidente que, desde esta perspectiva místico-formalista, la música no es apta para expresar sentimientos, función que cumple mucho mejor el lenguaje común. Al considerársela autónoma, a la música se le niega literalmente toda capacidad para expresar cualquier cosa; con respecto a nuestros sentimientos, más que de un poder expresivo, la música dispone de un poder regulador, al asimilar de aquéllos, más que el contenido, la forma. «La música es un acto especial de la inteligencia que interviene en el caos de la vida afectiva, con el fin de poner en ésta orden y belleza.» [5] Este acto especial de la inteligencia —al que, en otro lugar, Combarieu llama pensamiento o idea musical— no es otra cosa que nuestro propio ser, que se expresa directamente a través de la forma musical como *primum**, captando tan sólo las variaciones cuantitativas del sentimiento, el dinamismo interior de nuestra vida psíquica. La diferencia entre Hanslick y Combarieu —al margen de la orientación místico-romántica de que goza el pensamiento de este último, la cual, en ningún caso, es fundamental— estriba, sobre todo, en el acento: una vez que se ha liberado la música del cometido de expresar sentimientos, Hanslick pone en evidencia su aspecto de libre juego de formas, mientras que Combarieu, más cercano a las tendencias del positivismo francés, se preocupa de sa-

* Entiéndase: algo óptimo. *(N. del R.)*

car a la luz el aspecto lingüístico, estructural, sintáctico, por medio de un tipo de investigación que sepa mostrar el vínculo de la música con la vida conjunta del hombre y de la sociedad; a esto se debe que la autonomía del lenguaje musical no se transforme en una abstracción vacía —siendo ésta, en el fondo, la acusación que Combarieu dirige a Hanslick—, sino que conserva su carácter artístico y, por consiguiente, profundamente humano.

Dilucidado el ámbito correspondiente a la capacidad expresiva de la música, queda por examinar el modo como se organiza lingüísticamente el pensamiento musical —recuérdese, en este sentido, que la música es «el arte de pensar con sonidos»—, que constituye la parte más interesante del pensamiento de Combarieu, en la cual éste supera los límites marcados por la *Musikwissenschaft* y por el positivismo de su tiempo. Frente al problema del lenguaje musical, Combarieu se pone del lado de los convencionalistas: las leyes que regulan las relaciones sintácticas existentes entre los sonidos —la gramática de la música— no son eternas, ni tienen sus fundamentos en una presunta naturaleza humana; aun cuando los convencionalismos no sean fruto de un acuerdo abstracto y arbitrario entre los hombres, se podrían definir, acaso mejor, como producto de cierta cultura históricamente determinada. El lenguaje es, pues, un conjunto de reglas que se basa en el modo común de sentir y de pensar que reina dentro de cierta colectividad histórica y que encuentra, de vez en cuando, sus explicaciones y sus justificaciones gracias a una adecuada indagación de cariz sociológico. «Los elementos de eso que se puede denominar gramática del lenguaje de los sonidos presuponen una sociedad que imponga a aquéllos formas provisionales, sin las cuales las reglas técnicas no existirían.» [6] Por este motivo, cualquier indagación en torno al lenguaje musical, si no quiere ser tan sólo un estudio abstracto y estéril durante toda una presunta eternidad, debe mantenerse siempre atenta a la cultura y a la civilización que lo hayan producido. No obstante, el hombre que impone a los sonidos una organización, una estructura lingüística, se halla, por de pronto, frente a una materia dotada de exigencias o —como dice Combarieu— de leyes físicas que la determinan de algún modo; la naturaleza da ya a los sonidos una cierta forma, aunque sea embrionaria, de organización, lo que debe tener en cuenta el músico, así como la estructura y las posibilidades del oído humano, el cual —por ejemplo— no percibe intervalos demasiado pequeños o sonidos situados por debajo o por encima de determinado número de vibraciones. Pese a todo lo expuesto, dentro de los límites que se establecen, hay todavía un vasto margen de libertad, de posibilidad de elección, razón por la cual los teóricos que han querido demostrar que la armonía se basa en férreas leyes matemáticas han incurrido en el error de no advertir que, en primer lugar, nació la armonía y, después, la especulación matemática alrededor de ésta. Combarieu sostiene estas tesis acompañándo-

las de una serie de observaciones plenamente válidas y sutiles, que todavía hoy conservan intacto su valor polémico, dirigido contra Helmholtz, Ambros, Riemann, Stumpf y, en general, salvo pocas excepciones, contra toda la *Musikwissenschaft* de origen positivista. Desde un punto de vista puramente físico y matemático, no se comprendería realmente el concepto de consonancia desde el instante en que, «para el físico, el reino de la disonancia es incluso más grande que el otro» [7]; éste es el motivo por el que no se le puede reconocer a nuestro sistema tonal ninguna base rigurosamente científica. Hasta el concepto de *alteración*, que desempeña un papel tan importante dentro de la gramática de la música —por lo menos, de la música occidental—, «resulta muy convencional, puesto que, de hecho, no existen sonidos alterados, sino solamente vibraciones periódicas que se diferencian entre sí por el número de vibraciones por segundo [que corresponde a cada sonido]» [8]. ¡En plena atmósfera dodecafónica, esta afirmación pudo parecer casi profética!

Retorna, por tanto, el concepto de elección, el cual nosotros lo ejercemos entre las posibilidades que nos ofrece la naturaleza. Sobre este particular, Combarieu, aun proponiéndose, al menos en sus intenciones, permanecer fiel al método experimental y no ir más allá de la observación de los fenómenos, toma posición contra la actitud pseudocientífica de muchos de sus contemporáneos, es decir, la de aquellos que, afectados por la manía científica, pretenden explicar la música mediante experimentos de laboratorio «y llegan a veces a hablar como teólogos» (!).

Combarieu, que vive en una época en que el sistema tonal representa todavía la base de la composición musical, a pesar de manifestar ya síntomas bastante graves de disolución, tiene una visión muy lúcida de la historicidad. El sistema armónico brinda una concreción histórica del pensamiento musical, del modo como se expresan las imágenes musicales, que tienden a separarse de cualquier concepto con el fin de organizarse aparte, en un sistema independiente; esta organización es un presupuesto inderogable con miras a la consecución del poder de comprensión y de significación inherente a la música. La imagen o —como a veces la llama Combarieu— la metáfora «es musical solamente si está organizada». Esta organización constituye el lenguaje musical, siempre sujeto a evoluciones, a mutaciones, en el curso de la historia. Podrán operarse modificaciones, incluso profundas, dentro del lenguaje musical, pero éstas no serán ya actos de mera fantasía individual; la evolución será siempre gradual, por estar ligada a factores extramusicales. «Tanto en música como en literatura, se descubren mutaciones orgánicas del lenguaje únicamente allí donde una innovación se ha aprobado y se ha sancionado por parte de la comunidad.» Por consiguiente, la inteligibilidad de la música es un factor histórico, que tiene como base un fondo de hábitos comunes a la imaginación del grupo social de que se trate.

En los modos mayor y menor, Combarieu ve el fruto de una larga evolución de los sistemas modales griego y gregoriano, razón por la cual el significado que se les suele atribuir es del todo histórico y convencional y posee un origen sociológico. El musicólogo cita, haciendo gala de agudeza, los cantos griegos escritos en modo dórico (mi) o en modo hipodórico (la), que de ninguna manera tenían un carácter triste a juicio de los griegos —basta pensar en lo que al respecto opinaban Platón o Aristóteles—, sino un carácter intrépido y viril. Combarieu cita el dórico, que no coincide exactamente con nuestro modo menor debido a la posición del semitono, mientras que se olvida del modo lidio, que reproduce exactamente nuestro modo mayor y era símbolo, durante la Antigüedad, de molicie y de afeminamiento. Además, Combarieu pone como ejemplo la música popular, en la que prepondera el modo menor, aun teniendo carácter alegre y gozoso.

Se ha visto, pues, que la organización sintáctica de la música, condición necesaria para que ésta pueda adquirir significado —se sigue hablando de significado musical—, surge, no de un abstracto convencionalismo, sino de una serie de relaciones que se establecen con todo el mundo humano. Asimismo, la sintaxis musical es, en efecto, desde un punto de vista teórico, un procedimiento formal que sirve para regular la combinación de un conjunto se sonidos. No obstante, el lenguaje musical se comprende bien solamente si uno lo contempla desde una perspectiva más amplia: desde aquella que tenga en cuenta los complejos factores sociológicos de los que, en definitiva, dependen la vida y la evolución de dicho lenguaje; de aquí que las características formales y técnicas de la música «sean tributarias de la vida social y le deban a ésta su *habitus* y su inteligibilidad».

El sentido que le da Combarieu a la autonomía del lenguaje musical no debe interpretarse mal; aquí significa entrega total del hombre, en una única dirección, al pensamiento musical, sin distinguir entre intelecto y sentimiento, por tratarse de un lenguaje intraducible que no tiene equivalente alguno en otros lenguajes. Aquí, autonomía con relación a la música no significa aislamiento, sino independencia con respecto a otras formas expresivas, bien en función de la técnica de la que aquel arte se sirve, bien en función del campo que la música se reserva. Estamos, por tanto, ante un formalismo, dado que la música no puede *decir,* ni *exponer*, en el sentido que lo hace el lenguaje ordinario, aun cuando funde su sustancia vital sobre la unidad y la totalidad del ser humano.

La fama de Combarieu se debe, más que a sus obras teóricas, a sus investigaciones históricas, en las que aplica sus principios con mayor o menor rigor, cediendo, a veces, a las esquematizaciones sociológicas demasiado fáciles del positivismo. En su *Historia de la Música*[9] —obra que, a pesar de estar anticuada, todavía hoy se lee con gusto y vivo interés—, Combarieu oscila con-

tinuamente entre ajustarse, al hacer la exposición de aquélla, a unos esquemas formales y abstractos que se han creado fuera de la experiencia historiográfica concreta y acometer una investigación más libre cuando, desvinculándose de tales esquemas, se lanza, en sus búsquedas, sobre personalidades musicales por separado. La categoría historiográfica dominante, como en tantísimas *historias* de contemporáneos suyos, es la de la evolución, entendiéndola en un sentido netamente positivista, ligada a la idea de progreso necesario. Combarieu compara la historia de la música con el crecimiento de un gran animal, cuyo cuerpo lo constituyen todos los músicos; cada uno de éstos se concatena al precedente en un proceso evolutivo de filiación. La historia se subdivide según diversos esquemas; uno de éstos es —por ejemplo— el siguiente: edad teológica (canto, piano, etc.), edad metafísica (Bach, Haydn, Mozart, etc.) y, por último, edad positivista (músicos realistas de fines del siglo XIX); o bien se la esquematiza como paso progresivo de la forma objetiva a la subjetiva, aunque universal, que culmina en Beethoven, compositor que, de acuerdo con la visión histórica de Combarieu, se concibe como punto de llegada, como conclusión de un largo proceso evolutivo. En la introducción de su *Historia de la Música,* se lee: «en primer lugar, la magia, con sus encantamientos; después, la religión, con su lirismo y sus diferentes formas de himnos litúrgicos, odas, dramas [litúrgicos]; finalmente, la aparición de un arte que se separa poco a poco de los dogmas para organizarse simultáneamente al arte sacro, pasando por estas tres fases: la diversión profana, la expresión individualista y el naturalismo (Beethoven). Éstos son los grandes períodos de la historia; su sucesión se ha repetido numerosas veces, prolongándose un período hasta el otro. En verdad, son los tres momentos fundamentales que se dan en la evolución del arte».

Se podrían citar aún muchos de estos esquemas y clasificaciones de carácter abstracto utilizados por Combarieu, mas no encierran una importancia tan grande como para hacerlo, ya que, en realidad, no ejercen un peso excesivo sobre el conjunto de su historia. Cuando acomete su tarea de investigación histórica, Combarieu fluctúa siempre entre dos concepciones de la música bien distintas: de un lado, una concepción de la música en la que las etapas y las clasificaciones vienen señaladas por *los géneros,* por las nuevas técnicas (por ejemplo, al nacimiento de la escala de do mayor se le otorga el rango de piedra miliar dentro de la historia de la música), en las cuales las personalidades artísticas se insertan de una manera pasiva, como si no fueran esenciales en el proceso de evolución que la música ha conocido; de otro lado, una concepción histórica en la que los protagonistas son los músicos, mientras que los géneros musicales se ven en su intrínseco valor de puros esquemas acomodaticios, verificables solamente a posteriori. Combarieu siente esta segunda exigencia en la última parte de su historia, en la que se impo-

nen, tal vez con mayor vigor, las grandes personalidades, las pertenecientes al período comprendido entre fines del siglo XIII y los tiempos del musicólogo en cuestión. En la introducción que hace al siglo XIX, Combarieu parece rebelarse abiertamente contra una visión esquemática de la historia, extraña a la personalidad creadora, cuando afirma: «lo primero que nos interesa del "género" elegido por el músico es su espíritu, su psicología [...]. Son engañosos los estudios de aquellos que se dedican a compartimentos diferentes; en todas partes se encuentra una realidad compleja, porque este campo de la vida es muy complejo y de orden superior; por doquier se descubren cruzamientos de líneas directrices, independencia en el espíritu de los verdaderos artistas, compenetración entre las principales corrientes. No seamos, pues, hombres de un único punto de vista. Debemos recorrer los jardines de Armida; el itinerario fijado no debe constituir una esclavitud». Es evidente que Combarieu, aunque no consiguiera siempre hacer realidad sus aspiraciones a través de su *Historia de la Música*, sin embargo, sintió como propias, y de forma enérgica, las cuestiones más ardientes de la historiografía musical, tomando conciencia de toda su problemática. A pesar de vivir en un ambiente cultural en el que prevalecieron los cánones positivistas de la *Musikwissenschaft*, supo en parte reaccionar contra ellos, así como elaborar instrumentos críticos y estéticos capaces de actuar como estímulo eficaz en la renovación de los estudios musicales.

Combarieu fue, en cierto modo, el primer eslabón de una larga cadena. Muchos de los musicólogos y filósofos que le sucedieron reanudaron el desarrollo y la profundización de aquellos temas que ya se encontraban en el pensamiento de Combarieu y que llegarían a ser característicos del pensamiento francés. Conducidas, por supuesto, con pretensiones científicas, las investigaciones musicales que se acometieron desde el punto de vista psicológico-sociológico representaron la herencia que la musicología positivista dejó a la cultura francesa. Fue común a muchos filósofos franceses el anhelo de salir de la indeterminación propia y del pensamiento romántico, de *superar* el pretendido carácter literario y *dilettantesco* de éste —«la prehistoria de la estética»—, con miras a conseguir la formulación de una estética científica. Con el fin de evocar este clima natural, nombremos a Lalo, Focillon, Bayer y Souriau, entre los filósofos que, planteando sus investigaciones sociológicas sobre un fondo formalista, hicieron una aportación a la estética musical *. Estas es-

* Cfr. las eds. en lengua cast. de sus respectivas obras: Charles Lalo, *Los sentimientos estéticos*, Madrid, Daniel Jorro, 1925 (Bibl. Científico-filosófica), *Nociones de estética*, Santiago de Chile, Nascimento (s. a.), y *El arte y la vida social*, Buenos Aires, Albatros (s. a.); Henri Focillon, *La vida de las formas* (s. l.), Xarait, 1983; Raymond Bayer, *Historia de la estética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965; Étienne Souriau, *La correspondencia de las artes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965 (Breviarios, 181). *(N. del R.)*

téticas, ni dogmáticas ni normativas, que aspiraban a ser una mera descripción de hechos —nueva ciencia del porvenir—, no eran, en realidad, menos *metafísicas* que las estéticas románticas: bajo orgullosos propósitos de cientificismo, no resulta muy difícil ver florecer de nuevo en ellas la odiada metafísica, haciendo gala ésta, con frecuencia, de los mismos rasgos abstractos e inverificables que ya creíamos abolidos para siempre.

2. *La sociología de la música: entre el positivismo y el empirismo*

Las teorías estético-musicales de orientación sociológica gozaron de una gran fortuna y, si bien el molde que dio origen a todas ellas fue, sin dudas de ningún género, de cuño positivista, la escuela sociológica se diversificó, no obstante, en multitud de direcciones totalmente distintas —ideológicas, filosóficas y estéticas— que ya no podrían reconducirse hasta el molde del que, en un principio, se originaron. Efectivamente, afirmar que la música establece una relación con la sociedad puede conllevar significados muy diferentes. En cualquier caso, hubo unos cuantos investigadores, que siguieron las huellas de Combarieu, a los que sí se les podría reconducir hasta el molde positivista y científico. Entre ellos, un puesto de relieve merece Charles Lalo, autor en 1908 de un texto que, durante muchos años, constituyó un punto de referencia importante para estudios similares: *Esquise d'une esthétique musicale scientifique* *; en este texto, Lalo propone una tesis a favor de una estética sociológica y en contra de las estéticas tanto idealistas como psicologistas, a todas las cuales tiene por inadecuadas para explicar el fenómeno musical. Para Lalo, el arte es, de por sí, un objeto social; sólo descubrimos sus caracteres peculiares en el interior de la propia sociedad. Precisamente por este motivo, la estética no puede ser sino científica, ya que la sociología es una ciencia: «El valor estético es un valor social —afirma Lalo—. La psicología nos lleva hasta el umbral de la estética, pero no nos ayuda a atravesarlo» [10]. A menudo, Lalo dirige su polémica contra la psicología de la música, así como contra la sociología reducida y simplista de otros estudiosos positivistas, tales como Taine y Guyau **. Para Lalo, la aproximación sociológica habrá de ser siempre una síntesis y un resumen

* Cfr. la ed. cast.: *Bosquejo de una estética musical científica,* Madrid, Daniel Jorro, 1927 (Bibl. Científico-filosófica). *(N. del T.)*

** Cfr. las eds. en lengua cast. de sus respectivas obras: Hippolyte Taine, *Filosofía del arte,* Madrid, Espasa-Calpe, 1942, 3 vols. (Universal, 609-611, 629-630 y 651-652), y Jean Marie Guyau, *Los problemas de la estética contemporánea,* Madrid, Daniel Jorro, 1920 (Bibl. Científico-filosófica), y *El arte desde el punto de vista sociológico,* Madrid, Daniel Jorro, 1931 (Bibl. Científico-filosófica). *(N. del T.)*

con respecto a otras aproximaciones, como son la psicofisiológica, la física, la matemática, etc. En opinión de Lalo, sólo la sociología puede rendirnos cuenta de los motivos por los cuales, en una determinada época, una escala musical —por ejemplo— se llega a aceptar como estéticamente positiva; los motivos estriban en que dicha escala se inserta en un sistema organizado y sancionado por toda una colectividad. En cambio, no podremos obtener explicación de nada si uno se fija sólo en el dato psicológico personal, incapaz de rendirnos cuenta de las poderosas fuerzas normativas que forjan el gusto de una época entera, por representar fichas fuerzas un sistema de valores supraindividuales y, por consiguiente, *sociales.*

Esta orientación tiende a descubrir, a través de esmeradas y pacientes investigaciones historicas, los *condicionamientos* sociales del hecho musical, entendiendo éste no sólo como lenguaje dotado de reglas exactas de funcionamiento y de códigos propios sino también como conjunto de instituciones que ejerce un influjo en la sociedad —instituciones condicionadas y tal vez también condicionantes de la sociedad misma de la que surgieron.

En las últimas décadas, la sociología de la música ha abandonado progresivamente las pretensiones totalitarias que tenía de ser la única disciplina musical existente: una especie de compendio de todas las disciplinas precedentes, a las que pretendía englobar en una disciplina que gozara del rango de una superdisciplina. Hoy, más bien aspira a ser una disciplina sectorial, tendente a concretar y a restringir su propio campo de investigación exclusivamente a las relaciones entre la música y la sociedad; al menos, esto es lo que ha sucedido en el seno de aquellos sectores de la sociología de la música de tendencia empirista. Uno de los autores que en mayor medida han propugnado este género de estudios musicales ha sido Alphons Silbermann, a través de sus numerosos trabajos de sociología de la música*, adscritos todos ellos a un empirismo riguroso y exento de cualquier hipoteca ideológica en todo lo relativo a sus intenciones. Esta aspiración, consistente en realizar investigaciones puramente empíricas, se ha fundado en la idea de que la sociología de la música no había de ser una ciencia valorativa en absoluto, sino simplemente descriptiva. Esta tendencia, en franca polémica con las demás corrientes marxistas e idealistas, habría de aproximarse a un tipo de sociología como ciencia sectorial que pudiera situarse al lado de otras ciencias de la música. En realidad, desde esta óptica, la sociología no debió haber entrado siquiera en competición con la estética; en cambio, esto fue lo que sucedió entre los primeros estudiosos positivistas. De hecho, también Silbermann ha oscilado

* De este autor se ha editado en lengua cast. *Estructura social de la música* (trad. de la obra que originalmente lleva por título *Wovon lebt die Musik*), Madrid, Taurus, 1961 (Ensayistas de Hoy, 29). *(N. del T.)*

a menudo entre posiciones distintas, para las que la sociología ha sido únicamente un rama más del amplio espectro en el que se han articulado abundantes estudios y opciones musicales completamente opuestas, entre las que, al parecer, la sociología debía incluir asimismo la estética y la filosofía de la música.

Pertenece igualmente al filón empirista el musicólogo yugoslavo Ivo Supicic, autor también de numerosos trabajos, entre los que destaca *Musique et société*, texto, en buena parte teórico, en el que se dilucida lo que debe entenderse por sociología de la música: «Un trabajo importante que hoy puede promover la sociología de la música y que permanecerá durante mucho tiempo consiste en una investigación al nivel de los hechos: hechos musicales y sociales concretos que, por sí solos, una vez reunidos y clasificados, puedan dar lugar a conclusiones verdaderamente sociológicas. Las relaciones que se conciban correctamente entre la historia de la música y la sociología de la música no han de conducir a una exclusión recíproca de estas dos disciplinas sino, más bien, a su contemporaneidad» [11]. Muchas corrientes adoptadas por los estudios musicales de orientación sociológica, sobre todo dentro de la segunda postguerra, pueden reconocerse —aun haciendo las debidas diferenciaciones personales— en estas firmaciones de Supicic; de esta manera, a la sociología de la música se la cataloga como ciencia subsidiaria cuyas investigaciones encuentran un amplio espacio de aplicación en campos tan diversos como son los que pueden ir desde la etnomusicología hasta las instituciones musicales, desde la historia de las relaciones entre los músicos y el poder hasta las condiciones socioeconómicas en que aquéllas han actuado y vivido, etc. El presupuesto de estas investigaciones es un trasfondo que no ha de ser ni valorativo ni ideológico; en cuanto a sus resultados, hay que decir que se evaporan si se trata de investigaciones históricas *tout court**. La validez de estas investigaciones concierne a un campo alejado de la estética musical en sentido estricto, perteneciendo, pues, al ámbito de los estudios histórico-sociológicos. No obstante, no es casual la aversión que esta sociología siente por la otra sociología, esto es, por todas aquellas corrientes que reivindican un nexo más o menos íntimo con ideologías o con filosofías cualesquiera o que, de uno u otro modo, se asocian con metodologías de investigación basadas en presupuestos de carácter general o que se plantean interrogantes de fondo acerca de las relaciones existentes entre la música y la sociedad.

Por su elevado grado de conocimiento tanto metodológica como filosóficamente, merece un puesto aparte Max Weber, el gran sociólogo que, a pesar de haber dedicado tan sólo algunas docenas de páginas a la música, ha deja-

* Entiéndase: única y exclusivamente. *(N. del T.)*

do, sin embargo, una huella profunda, constituyendo su aportación un punto de referencia insustituible. Su ya célebre ensayo sobre *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música* [12] —publicado póstumamente en 1921— nos presenta un gran cuadro histórico que atestigua su inmensa cultura y erudición y en el que los parámetros de la investigación se articulan dentro de unas categorías histórico-sociológicas muy definidas. El presupuesto de este esbozo que traza, más de la historia del lenguaje musical que de la historia de la propia música, consiste en la existencia de una relación y, en cierto modo, un paralelismo entre el desarrollo de la sociedad y el de la música, que se refleja y se verifica al nivel de las estructuras lingüísticas. El concepto de racionalización se configura como la categoría central del proceso histórico, pues la racionalización se identifica con el concepto de progreso, que no ha de entenderse en el sentido hegeliano, como progresiva realización de la Idea, sino en un sentido meramente técnico y exento de valoraciones. Por consiguiente, también la sociología de Max Weber es una sociología científica, y no una sociología empírica. Efectivamente, la evolución de la música, como la de la sociedad, se produce dentro de unas categorías conceptuales exactas, que vinculan el progreso o evolución de la música con el de la sociedad dentro de unos carriles muy concretos. Por este motivo, Max Weber llega a un estudio evolutivo del lenguaje musical: éste no se cierra en sí mismo, sino que nace en conexión con una serie de acontecimientos que no son solamente musicales, o sea nace en conexión con las exigencias de comunicación musical de una determinada sociedad y con la progresiva extensión de la racionalización de los lenguajes y de las relaciones sociales. Obviamente, en un tipo de sociología como es el descrito, están ausentes las obras musicales propiamente dichas: el lenguaje musical hace su aparición como hecho impersonal, como creación anónima, como instrumento de comunicación a cuya evolución contribuye la sociedad en su conjunto, con los múltiples factores que la caracterizan. Por este motivo, la sociología de la música de Max Weber puede denominarse *científica,* en el sentido de que en ella se halla intencionalmente ausente toda consideración acerca del valor estético de la música, ya que en lenguaje musical, mediante una operación que puede prestarse a su vez a amplias consideraciones, llega a extrapolarse de las obras musicales a través de un proceso de abstracción. Ahora bien, aun cuando esto pueda catalogarse como defecto, es común, no obstante, casi por definición, a todo estudio sociológico que se aborde tanto en la música como en cualquier otro arte. De cualquier modo, la gran novedad de la perspectiva weberiana es la de culminar, quizás por primera vez, la tentativa de construir una sociología de la música en la cual la relación música-sociedad no continúe viéndose como una serie de condicionamientos extrínsecos, sino como una ley formal «reguladora» de la evolución de la estructura más interna que presentan la

una y la otra. No se trata ya de decantar las condiciones en que se desenvuelve la vida del músico, los problemas que plantea la escucha o el público, las circunstancias económicas que condicionan la creación musical, etc., sino que se trata, primordialmente, de asimilar la estructura interna del lenguaje musical en sus parámetros fundamentales y en su racionalización progresiva.

Es capital, en función de lo expuesto, comprender cómo Occidente consiguió elaborar un lenguaje armónico-tonal, fundado en la escala diatónica, en el transcurso de una etapa secular de un largo y fatigoso proceso; es igualmente importante, para los fines a que aspira una sociología estructural del lenguaje musical, el análisis de la evolución de todos los instrumentos de tecla hasta llegar al moderno piano, cuyo teclado, gracias a las posibilidades tímbricas, armónicas y melódicas que entraña, constituye otra etapa clave del mismo proceso. Debido a esto, el vínculo que se establece entre la música y la sociedad se hace tangible a un nivel estructural, interno, y no como una serie fragmentada de condicionamientos de la más variada naturaleza. Max Weber abre así las puertas a una sociología, racional y estructural, que representa una tentativa absolutamente nueva y revolucionaria si se la compara con los demás estudios sociológicos: tanto los de índole positivista como los de índole empirista. Uno de esos pocos musicólogos que han secundado la propuesta de Max Weber ha sido Kurt Blaukoph [13], quien ha intentado profundizar en la relación música-sociedad según el modelo weberiano, aceptando, en consecuencia, el criterio de ausencia de valoraciones e individualizando, en el seno de la estructura propia de la tonalidad, el nivel del lenguaje musical en el que se reflejan mejor las relaciones sociales.

3. La sociología de la música y el marxismo

Numerosos historiadores, sociólogos y teóricos de la música se inspiran de diferentes modos en el marxismo; no obstante, y aun cuando todos partan de un modelo ideológico común, sus intenciones y sus pensamientos no son unitarios. Tal vez, el único dato común sea el deseo de analizar y de estudiar la cuestión musical en relación con los fenómenos de la sociedad; sin embargo —como ya se ha visto en los autores sobre los que se ha insistido en las páginas precedentes—, es precisamente el vínculo que se establece entre la música y la sociedad el que se somete a las interpretaciones más dispares y el que se entiende de las más diversas maneras, las cuales traen consigo, a menudo, conclusiones que son incluso opuestas entre sí. Si la música forma parte de una superestructura como todas las artes, ha de venir condicionada en su desarrollo por la estructura de la sociedad, es decir,

por la estructura económica *. Ahora bien, este principio se revela, al ser puesto en práctica, como extremadamente vago y como apto para interpretarse de muy distintos modos. Efectivamente, el problema del condicionamiento música-sociedad puede verificarse a niveles muy diferentes; de hecho, pueden distinguirse *grosso modo* ** dos niveles fundamentales: el de la forma y el del contenido, aunque en la práctica estos dos planos puedan, con frecuencia, interferirse y hasta confundirse. El presupuesto del que parte la tesis contenidista consiste en que la música incorpora significados como lo puede hacer cualquier otro lenguaje, y en que dichos significados son directamente relacionables con la sociedad de la cual son la expresión superestructural. El breve ensayo histórico-teórico escrito por el estadounidense Sidney Finkelstein [14] puede adscribirse plenamente a esta corriente, pues este autor, en sus investigaciones, parte del presupuesto de que la música expresa no sólo las emociones y los sentimientos, sino también las ideas y los pensamientos de los hombres, a la vez que refleja la sociedad entera que la produjo. Esta tesis, afirmada teóricamente en el primer capítulo de su conocido libro —que pretendía ser una breve historia de la música— y ejemplificada en el terreno práctico a lo largo de la exposición, presupone que la música es un lenguaje idóneo para expresar emociones e ideas. Ahora bien, mientras que Cooke *** tuvo el mérito de intentar decantar el mecanismo mediante el cual los sonidos podrían organizarse de forma significativa y los significados podrían ser comunicables, Finkelstein pasa por alto este problema e incluso lo da por resuelto desde el principio. Por tanto, quien esperara entrever una solución al problema en cuestión en el curso de este estudio histórico, en el que debería haber aparecido mucho más claramente cómo entendía el autor la relación existente entre la música y la sociedad, quedaría defraudado. Las afirmaciones de principios, de inspiración vagamente marxista, formulan exigencias válidas desde el punto de vista historiográfico: «las obras musicales expresan, en su esencia, fantasías, acciones y relaciones típicamente humanas» [15]; «las obras musicales expresan también ideas. Las ideas son la expresión consciente de las relaciones que se dan entre los hombres y las cosas; generalizaciones producidas por innumerables acciones y descubrimientos; frutos de la comprensión de las leyes más profundas que vinculan la evolución de la naturaleza y de la sociedad» [16]. Afirmaciones

* Puesto que se insiste bastante en el concepto de superestructura entre los autores de formación marxista, conviene advertir que, en materia de economía política, se entiende por superestructura todas las formas superiores de la vida social —el arte, la moral, la religión, la política, etc.— en tanto que expresiones determinadas por la estructura económica de una época histórica concreta. *(N. del T.)*

** Entiéndase: a grandes rasgos. *(N. del T.)*

*** Cfr. capítulo 13: *6. Derick Cooke: el vocabulario de las emociones. (N. del T.)*

como las que acabamos de citar tangibilizan el deseo de no aislar la obra musical del contexto histórico-social en que surge, puesto que dicha obra no es sólo un abstracto arabesco con la función de sumergir al oyente en una especie de *nirvana;* asimismo, tales afirmaciones expresan la aspiración de trazar una historia de la música que no sea exclusivamente la historia de la evolución técnica de ésta, sino una historia de toda la humanidad reflejada en la música: «se puede escribir una historia de la música que describa únicamente la técnica y las formas y, de modo superficial, el ambiente que las haya producido. Sin embargo, semejante descripción, debido precisamente a que ignora toda actividad social y todo pensamiento contenido en la música, priva a ésta de cualquier significado y hasta llega a la conclusión de que no tiene ninguno. Para comprender la música es menester situarla en el marco de la vida real en que florece» [17]. Mas —como ya se ha dicho— no queda de ningún modo dilucidado cómo un pensamiento puede *contenerse* en la música.

En la breve historia de la música de tono marxista de Finkelstein, se jalonan, uno tras otro, los diversos estilos musicales como manifestaciones de la condición esclavista del Medievo, de la lucha entre el feudalismo y la naciente burguesía, del triunfo de esta última y del acceso de las masas a la vida cultural, etc.; pero todo esto puede considerarse como el resultado de la aplicación mecánica de un esquema demasiado fácil, continuando, con ello, sin esclarecerse cuál sea la clase de relación que pueda subsistir entre la música y la sociedad —y no es que se quiera negar aquí, por cierto, la existencia de esa relación. A lo largo de su historia, Finkelstein establece que determinados elementos, como el folclore, el canto popular, etc., implican un progreso para la música, mientras que otros implican una reacción; identifica entonces, de forma acrítica, progreso con valor estético positivo y reacción con valor estético negativo. Como consecuencia de estas premisas, cuando se enfrenta con músicos de fama notoria a los que, de ser riguroso, no puede definir como innovadores dentro del campo de la técnica y el lenguaje musicales —por ejemplo, Bach—, se ve forzado a recurrir a sofismas si quiere justificar su grandeza artística; hallándose en tal situación, descubre, en el sustrato íntimo de la música bachiana, los gérmenes de un conflicto, de una contradicción irremediable: «las complicadas texturas y los intrincados problemas constructivos que Bach resolvió y que le dieron fama no son tanto índice de una "nueva forma" que surge de un "nuevo" contenido como el intento de expresar un nuevo contenido desarrollando hasta el máximo las formas arcaicas impuestas por las condiciones en que estaba obligado a trabajar el artista [...]. Justamente aquí reside la dificultad de entender el "significado" de su música, porque precisamente las formas que le impuso la cultura feudal en el momento de su ocaso constituyeron una especie de límite, mientras

que los verdaderos problemas de contenido y de expresión humana, la configuración de nuevas concepciones y emociones en la música, aparecen, superficialmente, como adaptaciones de viejos métodos que la praxis feudal consideraba fijos e inmutables. En otras palabras, lo nuevo se presenta como una continuación de lo viejo con sólo pequeñas diferencias» [18].

Como acabamos de ver, para salvar a Bach, Finkelstein se ve obligado a efectuar una nítida escisión entre técnica y lenguaje musicales, por una parte, y contenido expresivo, por otra: los primeros, viejos y consumidos; el segundo, nuevo y vital. Realmente, quizás se pueda salvar mejor la grandeza de Bach si se acepta, sin falsificaciones, su personalidad tendencialmente conservadora y se admite que pueda derivar de ella un gran arte. La separación entre contenido y forma es, en cambio, indispensable para sostener la tesis que atribuye necesariamente un contenido progresista a la música de gran valor artístico.

Generalmente, Finkelstein entiende por música progresista la «música que, siendo capaz de enfrentarse con los problemas nuevos que la sociedad plantea, reflexiona sobre ellos, con lo cual eleva el arte a una nueva categoría de realismo» [19]. De suerte que debe condenar, por un lado, la música de Wagner o la de Brahms, encontrándose, sin embargo, en un evidente apuro cuando, por otro lado, debe admitir después su genialidad, de la que «hicieron un mal uso» porque «alejarse de la realidad no significa sino que el arte desciende a un nivel inferior» [20]. También aquí, Finkelstein debe concluir su requisitoria con un acto de impotencia, al afirmar que «lo que en Wagner y en Brahms impele a desarmar toda crítica es el hecho de que ambos sean artistas tan grandes» (!) [21].

La postura de Finkelstein, demasiado desprovista de peso desde los puntos de vista estético y filosófico, y expresión de una aceptación vaga y acrítica de cierto marxismo a la americana que la estética y la crítica marxista, tan dúctiles y despabiladas, de un Lukács —por ejemplo— refutarían con toda seguridad, testimonia, no obstante, una inclinación sociológica de la estética y la historiografía anglosajonas que no debe infravalorarse.

Si bien la mayor parte de los estudios de carácter académico permanecen todavía bajo la influencia de la *Musikwissenschaft,* los estudios de carácter divulgativo, en cambio, tienden frecuentemente a suministrar explicaciones sociológicas de la música insertándolas en un marco cultural más amplio. Merece señalarse a este respecto la breve historia de la música del inglés George Dyson [22], quien ofrece un esclarecedor cuadro histórico de la función de la música dentro de la sociedad. La historia de la música se concibe por este autor, más que como una constelación de obras de arte, como un acontecimiento social de importancia insustituible. Las relaciones que establecen los músicos con la sociedad que los rodea, así como las influencias que sobre su

arte generan los innumerables factores geográficos, económicos, sociales y ambientales en sentido lato, se van sacando a la luz, una tras otra, con agudeza y desenvoltura, sin dogmatismos de ningún género ni esquemas preconcebidos. De ello resulta un cuadro nítido del que se desprende que la función de la música ha ido modificándose de continuo a lo largo de la historia y que cada situación histórica dada se constituye en elemento capaz, entre otras cosas, de ejercer influjos, aunque no lo haga de modo determinista, sobre el desarrollo del lenguaje musical. Por tanto, para Dyson, el «significado» de la música ya no se identifica, como para Finkelstein, con su «contenido», sino con su función. Cada sociedad ha hecho un uso diferente de la música, convirtiéndola en algo *significante,* precisamente por ser parte integrante de la vida y de la cultura de la sociedad de que se trate. Desaparece así toda separación arbitraria entre contenido y forma, entre expresión y técnica, y se pone en evidencia, con ello, un aspecto relativamente nuevo de la música: prescindiendo de una separación estricta entre obra de arte mayor y obra de arte menor, entre poesía y no poesía —como diría Croce—, aquello que interesa a Dyson no es lo que la música signifique a nivel particular para el espíritu, para el sentimiento individual, sino la función y los nexos que aquélla comporte en el ámbito de determinada sociedad; asimismo, este modo de concebir la música, aun cuando no pretenda ser exclusivista, pone en evidencia una dimensión innegable de todo hecho artístico, la social, que representa una perspectiva historiográfica muy útil.

Al ámbito marxista pertenecen también los estudios de la musicóloga polaca Zofia Lissa [23], si bien, en su caso, se trata de estudios mucho más complejos y problemáticos que los de los autores anteriormente comentados. Al querer esclarecer las relaciones música-sociedad según modelos más elásticos y menos mecanicistas, Zofia Lissa retoma las teorías lingüísticas de Stalin, que son la antítesis de las de Marx. Para Stalin, el lenguaje y sus estructuras no establecen siempre una relación directa con las estructuras económicas de la sociedad. Es más: el lenguaje se puede utilizar incluso con independencia de las estructuras sociales que lo han generado, lo que es aplicable también al lenguaje musical. Es comprensible entonces —por poner un ejemplo— que algunas grandes formas de la música instrumental, como son la sinfonía, la sonata, etc., constituyan modelos —por así decirlo— socialmente neutros y que puedan utilizarse, aunque hayan surgido en la época iluminista, en la época burguesa y, posteriormente, en los estados socialistas. Evidentemente, el contenido ha ido cambiando; sin embargo, la forma se ha mantenido sustancialmente idéntica. Por una parte, esta teoría le permite a Zofia Lissa no incurrir en esquematizaciones demasiado fáciles y, sobre todo, no instituir paralelismos mecánicos entre la estructura y la superestructura, lo que acarrearía que toda forma o género musical se viera

asociado a un momento específico del desarrollo económico de la sociedad. Por otra parte, gracias a esta teoría, Zofia Lissa evita caer en un contenido poco acorde con la naturaleza esencialmente formal del hecho musical. Pongamos un ejemplo: según esta autora, en el ámbito del sistema tonal o en el de un género o una forma como la fuga, se pueden tener músicas de contenido muy diverso, expresiones todas ellas de estructuras sociales completamente diferentes. Esto le permite también a Zofia Lissa justificar —por ejemplo— que los países socialistas, que poseen unas estructuras económicas y sociales distintas de las de los países capitalistas y burgueses, utilicen la sinfonía aparentemente sin ningún apuro ideológico. Será el contenido el que, en un país con estructura económica socialista, modifique y confiera a las obras musicales su legitimidad ideológica.

Nos hallamos ahora en las antípodas de la sociología de la música de origen weberiano, en la que la problemática relación música-sociedad se establecía a partir del elemento lingüístico-formal. Pese a ser así, y aunque pueda parecer muy extraño, en un contexto ideológico marxista, la idea de la neutralidad ideológica tanto del lenguaje verbal como del musical puede servir, en el caso de la música, para introducir un elemento de mayor elasticidad con respecto a una aplicación rígida de la teoría del reflejo *. Se puede hablar así de grandes épocas, de largos períodos, en el interior de los cuales las relaciones entre la estructura y la superestructura se consideran de modo global y donde se adecuan la una a la otra solamente dentro de un largo período.

Los intentos más o menos logrados de trazar una sociología de la música partiendo de presupuestos de tipo marxista sacan a la luz la dificultad principal inherente a la sociología de la música propiamente dicha: si la música guarda relación con la sociedad —cosa que el marxismo, por sus mismos presupuestos ideológicos, no puede poner en duda—, el problema consiste en establecer a qué nivel se verifica dicha relación condicionante: si a nivel homogéneo de estructuras, si a nivel de contenidos (aunque ¿de qué contenidos se puede hablar legítimamente tratándose de la música?) o, incluso, si a nivel de modos de producción, de ejecución y de escucha, es decir, afectan-

* En 1908, Lenin escribió su obra filosófica principal, *Materialismo y empiriocriticismo,* en la cual, a la luz del materialismo dialéctico, desarrolló los principios fundamentales de la ciencia filosófica marxista, entre los que se hallaba la teoría materialista del reflejo. Aunque el reflejo, uno de los conceptos capitales de la gnoseología materialista, resulta muy difícil de explicar en escasas líneas, apuntemos que es la base dada en toda la naturaleza (física) del proceso en virtud del cual el hombre entra en conocimiento de la realidad circundante; es decir, el hombre, en su actividad cognoscitiva, utiliza tanto los resultados inmediatos de la interacción de las cosas como los resultados mediatos, se basa en unos y en otros y, en consecuencia, descubre las propiedades y las relaciones esenciales de las cosas. (Véase VV. AA., *Diccionario de Filosofía, op. cit.,* pp. 266-267 y 393-394.) *(N. del T.)*

do al entorno del que se rodea todo arte y, con mayor razón, la música, arte social por excelencia. El riesgo de incurrir en una vulgar sociología marxista —como algunos críticos han afirmado— está siempre al acecho y, en efecto, es fácil caer presa de visiones simplificadoras y sumarias que no demuestren otra cosa que la rigidez y la abstracción que pueden comportar los asuntos ideológicos desde un principio. Algunos musicólogos de talante marxista han tenido un gran acierto al proponer unos válidos modelos interpretativos con los que han evitado aplicar la teoría del reflejo de manera demasiado rígida y abstracta. En este sentido, revisten un interés innegable, histórica y estéticamente, los estudios del húngaro Janos Marothy, discípulo de Gÿorgy Lukács *. En su más conocido trabajo, *Music and the Bourgeois, Music and the Proletarian* **, publicado en Budapest en 1974, Janos Marothy contrapone dos modos diferentes de crear y de concebir la música, modos ligados a su vez a dos sociedades diferentes: la primera, dominada por el individualismo y, por consiguiente, por las formas vinculadas a un producto único y aislado; la segunda, dominada por las formas colectivas. Ciertamente, en este contexto, conceptos y categorías como «burgués» y «proletario» abarcan una extensión muy vaga y, con frecuencia, se pierden en un mar confuso en el que los fenómenos singulares y las áreas históricas tienden a esfumarse en medio de una niebla también confusa. Quizás esté mejor enfocado, e incluso posea un discurso más original, el trabajo escrito por el francés Jacques Attali [24], con el que se intenta reconstruir una historia de la música desde un ángulo nuevo, al centrarse su autor en las relaciones que se han dado entre el músico y el poder.

4. La estética musical en los países europeos del Este

En el intrincado panorama de la estética musical contemporánea, los países europeos del Este se configuran aún como algo aislado, pues en ellos se ha desarrollado una problemática que, al menos en apariencia, brinda escasos contactos con las cuestiones teóricas y estéticas que han formado parte habitualmente del debate occidental acerca de la música. Esto se explica, por un lado, a causa del persistente aislamiento en que ha permanecido la cultura musical de los países europeos del Este con respecto a la de los países occi-

* Fuera del ámbito del dogmatismo reinante en materia de estética en el mundo soviético y en su órbita de influencia, el representante más conocido del realismo que, desde siempre, ha caracterizado la estética marxista ha sido el también húngaro György Lukács, del que, debido a su trascendencia, se recomienda su *Estética*, Barcelona, Grijalbo, 1966-1967; sobre todo, en relación con la música, véanse los vols. III y IV. *(N. del T.)*

** Música y burguesía, música y proletariado. *(N. del T.)*

dentales y, por otro lado, a causa del hecho siguiente: que los problemas más urgentes que siempre se ha planteado el pensamiento musical han sido normalmente muy distintos de aquellos que mantienen una conexión directa con cuestiones vinculadas a la cultura marxista. El debate filosófico y teórico que en Occidente ha acompañado al desarrollo, primeramente, de la dodecafonía y, después, de la vanguardia serial, de la música aleatoria y de la electrónica ha afectado mínimamente a los países del Este, comprometidos como estaban en un debate que presentaba raíces diferentes y quizás más lejanas. La disputa en torno al realismo —que tanta incidencia ha tenido en el pensamiento marxista desde los tiempos de Lenin y del que Gÿorgy Lukács ha sido uno de los máximos intérpretes— se ha centrado sobre todo en la literatura, y no casualmente. En efecto, el peso de la ideología en el arte, el problema del reflejo y el de la relación estructura-superestructura encuentran su salida *natural*, justamente, en un arte que es, sin dudas de ningún género, semántico: la literatura. Ahora bien, el mismo problema, si se transpone a la música, no puede dejar de ir contra corriente y de acumular grandes dificultades, debido, ni más ni menos, a la naturaleza asemántica de la música, a la dudosa capacidad semántica de ésta. ¿Cómo podrá configurarse entonces la teoría del reflejo en el ámbito del lenguaje musical? ¿De qué grado de *independencia* gozará éste con respecto a la estructura económica? La materia sensible en la que toma forma la experiencia musical ¿de qué modo podrá encarnar y mediatizar las exigencias y las instancias sociales en un país revolucionario? ¿Deberá o podrá servirse todavía de las formas estéticas tradicionales (sonata, sinfonía, poema sinfónico, etc.) o bien deberá elaborar otras estructuras formales que se adecuen a la nueva realidad social? A estas y a otras preguntas similares se recurre insistentemente en la estética y en la sociología de la música que se han producido durante las últimas décadas en los países socialistas; preguntas que aluden a problemas muy alejados del desenvolvimiento adoptado por esas mismas disciplinas en los países occidentales, preocupados mayormente por las implicaciones estéticas de las diferentes vanguardias.

En el núcleo de la estética musical de la Unión Soviética, se descubre un concepto de muy difícil desciframiento: la entonación; este concepto fue acuñado en los años treinta por el teórico y musicólogo ruso Boris W. Assafjew [25], quien, con el término «entonación», se refería de modo concreto a la expresión que en la música popular asumen las características de todo grupo étnico, de todo pueblo y, en fin, de todo individuo. En cualquier caso, este concepto de la entonación se conecta directamente con la teoría leninista del reflejo: en la obra de arte musical, la entonación se erige en factor de mediación entre el individuo y la sociedad o bien entre la expresión como factor personal e individualizador y la realidad social. En otras palabras, se podría

afirmar aún que la entonación representa el *quid** estético que, en términos idealistas, puede definirse como inspiración, expresión, intuición, conciencia, etc., conceptos todos estos que, aunque habían sido marginados por la estética marxista, ésta sintió la necesidad de recuperarlos, aun cuando para ello tuviera que llegar a emplear otra terminología. De aquí deriva que el concepto de entonación resulte a menudo vago y que no siempre se pueda traducir bien en categorías filosóficas más familiares.

En tiempos más recientes, la mayor parte de los teóricos marxistas de los países del Este ha asimilado este concepto, plegándolo a diversas exigencias y contingencias y convirtiéndolo en uno de los puntos capitales de todas las disquisiciones y polémicas que en torno a la música y a la estética musical se han desencadenado en dichos países. Efectivamente, si el concepto de entonación viene a asumir el significado de cuanto se concreta en el lenguaje musical como mediación entre lo real y la conciencia del individuo o incluso del grupo, puede comprenderse entonces que tal concepto pueda transformarse en punto culminante dentro de cualquier discusión que se plantee sobre problemas musicales en el seno de una problemática estética que, oficialmente, debe desenvolverse siempre en el interior del marxismo.

Hasta hace muy pocos años, en el mundo socialista, uno de los juicios más habituales que se formulaban acerca de las vanguardias occidentales —del que no se libraba ni siquiera la dodecafonía— consistía en que semejantes corrientes musicales reflejaban fielmente el mundo capitalista, la explotación de la clase obrera y, en definitiva, la decadencia inevitable a la que se encaminaba inexorablemente dicho mundo. En la base de este juicio estaba la idea de que las formas musicales, así como su contenido, se adecuaban perfectamente a la sociedad que las producía. De este modo, no se hacía otra cosa que seguir las directrices teóricas y prácticas de Andrei Zdanov, codificadas en el famoso documento del Comité Central de febrero de 1948, en el que se condenaba sin remisión, como música reaccionaria e inspirada en sentimientos antisocialistas y antipopulares, toda la música plagada de modernismo, de atonalidad y de disonancias, que ni era melodiosa ni audible. La condena se hizo extensible también a algunos músicos rusos, como Schostakovich y Prokofiev. Lo que no podía escapar a los críticos menos respetuosos con las directrices emanadas del partido era que un enorme problema estético emergía de la zafiedad cultural inherente a las directrices de Zdanov: si la dodecafonía y la vanguardia en general se condenaban por no poderse percibir con facilidad por los oídos del pueblo y, sobre todo, por provenir del mundo capitalista —del que eran fiel reflejo—, las formas

* Esencia. *(N. del T.)*

más «correctas» en que se expresaban —y en que deberían expresarse— la música soviética y la de los demás países socialistas no podían ser otras que la sinfonía, el cuarteto, la cantata, la sonata, etc., es decir, ni más ni menos que las formas canónicas del siglo XIX. Ahora bien, ¿acaso no fue la sociedad burguesa la que inventó y la que utilizó estas formas clásicas en el momento de su mayor florecimiento? ¿Cómo podían utilizarse entonces en un contexto socioeconómico tan distinto del burgués? Aunque no resultara del todo satisfactoria, la musicóloga polaca Zofia Lissa brindó una solución a estas cuestiones al afirmar que las formas musicales —ella hablaba de la sinfonía en particular— eran indiferentes a las clases sociales. Debido a esto, se recuperaron formas y géneros musicales propios de la praxis compositiva y de la teoría estética de épocas anteriores a la Revolución de Octubre, desde el instante en que se consideraron a unas y a otros totalmente neutrales con respecto a la estructura, accediendo, como consecuencia, a una especie de olimpo clásico; al mismo tiempo, esta actitud justificó la producción musical —especialmente, la soviética— de la postguerra, en la que se abandonaron las formas clásicas, tanto camerísticas como sinfónicas. A propósito de lo que hablamos, la teoría de la entonación de Assafjew puede servir también para explicar el *quid* al que nos referíamos más atrás: ese residuo de sentido estético que distingue una obra musical de cualquier otra obra del ingenio humano y, asimismo, una forma artística de cualquier otra forma que no lo es pero que, aparentemente, es similar en su envoltura formal a la que sí lo es.

A partir de aquí, el juicio acerca de la vanguardia podría revisarse y sus más peligrosas aventuras podrían rescatarse, a la luz de la teoría de la neutralidad de las formas artísticas, de las acusaciones de formalismo y decadentismo; no obstante, la estética marxista, tanto la soviética como, en general, la de los demás países europeos del Este, permanece prisionera en este atolladero teórico y práctico: por un lado, a causa de la exigencia de rescatar el uso y la capacidad de gozar de las formas clásicas en un contexto distinto del burgués y, por otro lado y contradictoriamente, a causa de la exigencia de condenar las nuevas formas de la música de vanguardia de procedencia occidental.

Este dogmatismo contradictorio, debido no sólo a las imposiciones derivadas del régimen político sino también a la rigidez excesiva de que hacen gala algunos principios del marxismo de origen leninista y lukacsiano, ha sido superado a veces gracias a pequeños arreglos, a artificios verbales y conceptuales de los que se han valido pensadores y musicólogos más sensibles a los requerimientos de la música contemporánea. Merecen señalarse, como ejemplos de lo apuntado, los trabajos de dos musicólogos de Alemania oriental: Harry Goldschmidt y Günther Mayer, aunque se les haya acusado a me-

nudo de revisionismo *. En el II Seminario Internacional de Músicos Marxistas, que tuvo lugar en Berlín en 1965, Goldschmidt presentó sus *Reflexiones para una estética musical no aristotélica,* y Mayer, *La dialéctica del material musical;* ambos ensayos tuvieron una notable resonancia y se convirtieron en importantes puntos de referencia por haber intentado ampliar conceptos propios de la estética musical marxista [26]. Un presupuesto implícito a la teoría de la entonación es que la expresión, es decir, la *entonación,* se agrega y se yuxtapone a las formas, a las estructuras musicales, que se erigen, en cambio, en datos permanentes —o casi permanentes— de toda la historia de la música; de tal manera, pues, viene a decantarse una época concreta —la época de la música tonal y de las formas clásicas de esta música— en la que se vuelve algo muy difícil la aplicación de las categorías crítico-estéticas de la entonación a la música de vanguardia postonal. Efectivamente, en la vanguardia «los componentes expresivos se hallan comprendidos tan indiscutiblemente en los sintácticos [27] que —según Goldschmidt— se hace oportuno, desde una óptica de prudente recuperación axiológica, sustituir el concepto de entonación por el de material sonoro». El problema de una valoración de la vanguardia que no sea negativa a nivel dogmático, aun sin salirnos de las categorías estéticas de talante marxista, está a la cabeza de las preocupaciones de aquellos críticos más abiertos al mundo occidental. En la base de este proceso de modernización de la estética marxista está la revisión de algunos conceptos, como el de tradición, el de progreso e incluso el de decadencia burguesa. Asimismo, la idea del reflejo debe someterse a una revisión radical; si, efectivamente, la destrucción del orden tonal ha de considerarse como un mero reflejo de la desintegración simultánea del viejo orden burgués, como un hecho paralelo de la destrucción lukacsiana de la razón, la vanguardia sufriría una condena sin posibilidad de apelación. El problema estriba en conseguir una revalorización de lo negativo incluso dentro de un marco que aún sea formalmente marxista. En opinión de Goldschmidt, en una sociedad no hay ningún momento de orden en un sentido absoluto y, por otra parte, no

* Según el dogmatismo soviético, el revisionismo fue una corriente oportunista dentro del movimiento obrero revolucionario, hostil al marxismo pero que se presentó bajo su bandera. Recibió tal nombre por someter a «revisión» la teoría marxista, su programa revolucionario, su estrategia y su táctica, a pesar de que hablar de «programa revolucionario» con respecto al arte musical y a su estética en otros tiempos dentro de un contexto marxista resultaría excesivo, a juzgar por las páginas precedentes. La esencia del revisionismo consistió en introducir a la ideología burguesa en el movimiento obrero, en adaptar el marxismo a los intereses de la burguesía y en extirpar del mismo el espíritu revolucionario; sin embargo, ¿se podía hablar realmente de «espíritu revolucionario» en materia de música cuando el marxismo condenaba las formas de vanguardia y hasta a un Schostakovich y a un Prokofiev? (Véase VV. AA., *Diccionario de Filosofía, op. cit.,* pp. 402-403.) *(N. del T.)*

se dice que el desorden y la destrucción no sean en sí mismos, sobre todo en el campo del arte, potencialmente positivos y revolucionarios: «¿[...] no se halla acaso en la base de todo proceso de desintegración una auténtica progresión dialéctica? ¿Cómo podría, de otro modo, contribuir el arte a la disolución del orden burgués interno, es decir, a la disolución de las contradicciones de este orden, si no fuera por medio de la desintegración? También la desintegración debe verse desde el aspecto del progreso, dado que el futuro pertenece a su fermento» [28]. El concepto de reflejo cambia de significado en estas afirmaciones en las que se le atribuye al arte una tarea claramente propulsiva y dinámica con respecto a la realidad y a la historia en su conjunto.

Si la teoría de la entonación podía resultar un modo difícil de introducir en el interior de la obra musical, sin abolir la teoría del reflejo, cualquier apariencia de autonomía, la exigencia de asegurarle al material sonoro una autonomía con mayor fundamento, la de asegurársela a su desarrollo, la de garantizarle a éste de alguna manera leyes propias y motivaciones históricas internas, eran cuestiones que se volvían cada vez más urgentes en un contexto estético que, desde el punto de vista formal, continuaba remitiéndose todavía al marxismo. Las lecturas de Adorno, de Bloch y de otros filósofos que han hecho uso de ciertos elementos de la *Weltanschauung** marxista, aunque haya sido en clave crítica, no han carecido de consecuencias para los musicólogos del Este. Aun manteniéndose firme el valor cognoscitivo del arte y de la música —o, como decía Adorno, su «contenido de verdad»—, no deja de subrayarse la importancia del valor comunicativo, del impacto social de este valor en tanto que instrumento intersubjetivo que es —como hace, por ejemplo, Günther Mayer. Puestos en este camino, pueden recuperarse técnicas de investigación e instrumentos estéticos y lingüísticos propios del pensamiento no marxista, como son la semiología, la sociología y la psicología de la música, todo ello en nombre de una relativa autonomía del material musical. La misma evolución histórica de la música está dotada —según Mayer— de cierta independencia con respecto a los procesos históricos más generales, ya que «la evolución material revelaba una continuidad relativamente autónoma» [29]. Es verdad que se habla siempre de autonomía «relativa», no queriendo poner en discusión cierto condicionamiento por parte de los factores ideológicos. Sin embargo, se supone —como ya ha afirmado Hanns Eisler [30]— que en la sociedad sin clases tal condicionamiento desaparecerá; de aquí que se pueda profetizar que incluso *l'art pour l'art*** pueda encontrar un sitio dentro de la futura sociedad socialista. Con esto, pues, se ha puesto mayor énfasis en el aspecto formal del

* Cosmovisión. *(N. del T.)*

** El arte por el arte: máxima del esteticismo. *(N. del T.)*

arte, al mismo tiempo que se han abierto las puertas a una consideración más positiva de la experimentación lingüística.

Estos fermentos existentes en la estética musical de los países europeos del Este darán sus frutos, probablemente, durante los próximos años, confiando en que la debilitación de los dogmatismos, un intercambio cultural más intenso entre el Este y el Oeste y una presión menor del poder político sobre la cultura y sobre la música permitan una discusión más libre y más amplia sobre los temas estéticos y filosóficos que son específicos del mundo soviético y, en general, de los países del Este, sin dejar de tenerse en cuenta todas las diferencias que separan a un país de otro. Solamente a través de un conocimiento más profundo, también en Occidente, de los textos y de los temas propios de ese ámbito cultural, alejadísimo del nuestro en tantos aspectos, puede ser posible una mayor comprensión de problemas que hoy son muy poco conocidos y que deben ser decodificados demasiado a menudo para poder asimilar sus auténticas consecuencias.

5. *Carl Dahlhaus: historia e historiografía musicales*

Un discurso mucho más amplio y detenido desarrollaría Carl Dahlhaus, uno de los mayores musicólogos vivos, gran estudioso de Wagner y del Romanticismo, conocido asimismo por la atención que ha prestado a los problemas metodológicos suscitados por la investigación histórica y musicológica. Su obra y su pensamiento son difícilmente catalogables dentro de las corrientes actuales de la sociología o de la filosofía de la música; uno de los núcleos básicos de su pensamiento, extremadamente rico a causa de su originalidad y de la multiplicidad de estímulos que ofrece, es la reflexión que nos brinda en torno a los problemas que presentan la historia de la música y su naturaleza específica.

Los idealistas (en general) y Benedetto Croce (en particular) se habían planteado el problema de si una historia del arte podía existir: si la obra de arte es un valor autónomo, una expresión única e irrepetible del individuo, cerrada en su carácter específico y en su forma, ¿qué significado puede tener una historia del arte concebida como una sucesión de acontecimientos que muestre algún modo de conexión, de concatenación, entre las obras de arte propiamente dichas o entre las obras y cuanto está fuera de ellas, ya sean hechos culturales, económicos o sociales? Como es sabido, la respuesta de Croce fue que no existía una historia del arte; lo que existía eran sólo las obras de arte. Todo lo más que se podía constatar empíricamente era que una determinada época era más rica en obras y en grandes artistas que otra, que a su vez resultaba más pobre en unas y en otros. A este problema se habían en-

frentado siempre los historiadores y, mucho más, los sociólogos de la música, quienes debieron realizar una elección entre dos clases de análisis: un análisis histórico y sociológico de las obras musicales, que dejaba en la sombra o que ponía entre paréntesis el valor estético y el carácter específico de la obra, lo que hacía que una obra musical no fuera asimilable a otro producto de la cultura o de la economía; y un análisis centrado, por el contrario, en el valor estético y en la individualidad de la obra, perdiéndose así de vista todo nexo que pudiera establecerse entre la obra musical y el contexto cultural en el que dicha obra pudiera insertarse. Todos los sociólogos de la música han incurrido en este dilema, y, generalmente, la acusación que los críticos de formación idealista han dirigido a los sociólogos ha estribado en la irrelevancia de los análisis de estos últimos con respecto a los fines que conlleva la *comprensión* de la obra de arte.

Carl Dahlhaus parte, precisamente, de esta problemática y del riesgo que comportaría una escisión entre una historia de la música y una valoración estética del objeto musical. El presupuesto de esta división de hecho entre dos ramas de la crítica y la historiografía musicales es la separación entre el valor histórico y el valor estético, siendo justamente este presupuesto el que se refuta por Carl Dahlhaus [31]. Ante todo, este autor observa muy agudamente que el valor estético de la obra musical constituye también un problema histórico, ya que la idea de que la obra sea primordialmente un objeto estético es una idea nacida en una época histórica muy concreta, ni más ni menos en el siglo XVIII, no siendo quizás una mera casualidad que en la misma época naciera también la idea de la historia y del progreso histórico. En definitiva, la alternativa que se plantea entre un análisis inmanente de la obra musical y un análisis de tipo documental o histórico —como mejor se le quiera llamar— es un problema de elección, de interés, por parte del estudioso en cuestión. No obstante, es posible, «sin [que se produzca ninguna] contrariedad interna, acoger conocimientos históricos en el acto de percepción estética de una obra musical o, viceversa, recabar intuiciones estéticas como punto de partida de investigaciones historiográficas [...] El hecho de que uno se acerque al modo estético de su existencia al analizar obras de arte como documentos para una historia de las ideas, de la sociedad o de la técnica en el campo musical no significa, ni mucho menos, que se deba renunciar a tener en cuenta los resultados de tales investigaciones historiográficas al interpretar el carácter artístico de las obras. La consideración estética y la documental son motivadas por intereses divergentes; sin embargo, no se basan por completo en grupos diferentes de hechos que se excluyan recíprocamente; no se fija a priori qué clases de hechos entran en una interpretación "inmanente" y cuáles no, pues solamente pueden tomarse decisiones al respecto viendo caso por caso» [32]. Un asunto metodológico de semejante envergadura viene apoya-

do por análisis sutiles y penetrantes. La tendencia que presenta el análisis a bifurcarse en dos, el estético y el histórico, es considerada por Dahlhaus como un fenómeno cuyas raíces se hallan en la historia de nuestra cultura moderna y en los fines propios de una manera de concebir el arte como algo estrechamente ligado al uso que de él se haga: «Vistas a suficiente distancia, la emancipación del arte en cuanto a su autonomía estética se refiere y la tendencia a descifrar obras de arte como si de documentos históricos se tratara son realidades que se aproximan mucho la una a la otra y en las que aparecen elementos integrantes de un mismo proceso histórico, esto es, del proceso de disolución de las funciones de uso inmediatas del arte, tal y como existían en el arte sacro y en el representativo». Y añade aún Dahlhaus: «La conciencia histórica y la conciencia estética no sólo surgieron simultáneamente —en el siglo XVIII— sino que, pese a la diferencia categórica que hay entre el significado del documento y el carácter del arte, pertenecen incluso a una misma historia de las ideas, como modos de acceso que son ambas conciencias a las obras de arte —y, precisamente, como modalidades de acceso que distancian al llevar a cabo un proceso objetivo [...] [33].

La tesis de Dahlhaus aspira, pues, a demostrar que entre la investigación histórica y la estética no hay ninguna incompatibilidad, si bien se da siempre una permeabilidad recíproca entre los dos campos de investigación. Efectivamente, en la constitución de un objeto histórico está siempre presente un elemento estético, de la misma manera que en todo objeto estético y, específicamente, en toda obra musical está presente al mismo tiempo un objeto histórico. Además, Dahlhaus nos recuerda que el valor estético propiamente dicho es, por excelencia, un fenómeno «histórico»: en el centro de esta problemática se sitúa el concepto de obra musical, de la que se estudia su larga «historia», concepto relativamente reciente que, en la historia de la música, comenzó a aparecer en el Renacimiento, o sea en una época más bien tardía, y que se afirmó lentamente, a través de un dilatado y complejo proceso histórico, durante los siglos sucesivos. En cualquier caso, esta constatación, por otra parte fundamental, conlleva un problema historiográfico capital dentro del pensamiento de Dahlhaus: el concepto de obra musical que naciera en la época moderna es reemplazado, poco a poco, por una conciencia «funcional» de la música; ¿implica esto —se pregunta Dahlhaus— que el historiador de la música deba hacer empleo de las categorías historiográficas que sean más acordes con el período que estudia, es decir, con las concepciones del arte propias de la época en que se produzca la obra en cuestión? La respuesta a esto, bien articulada, no es categórica; ciertamente, Dahlhaus se decanta por una pluralidad de aproximaciones a la obra musical, lo que hace no a causa de un eclecticismo trivial, sino a la luz de observaciones muy profundas. Según los cánones del historicismo tradicional, toda obra y toda época histórica

se interpretan y se «comprenden» a la luz de las motivaciones y de los criterios históricos a partir de los cuales nacieron una y otra. Desde luego, esto puede ser lo más aceptable para algunos; sin embargo, consideraciones de otro género pueden también abrirse paso. De esta manera, hoy en día, en que se asiste a una rápida desaparición del concepto de obra musical tal y como se había entendido en otros tiempos, no es casual que se hayan desarrollado metodologías de investigación de tipo estructural acerca de la música que han sustituido ampliamente las investigaciones históricas basadas en el modelo de la «comprensión» *(Verstehen)* de origen historicista. Ahora bien, ¿es aplicable esta clase de análisis a una obra romántica gestada según la idea de la centralización del individuo creador y la del sentido unitario que tiene la obra? Dahlhaus es de la opinión de que sí se puede emplear útilmente una metodología estructuralista para obras románticas y viceversa, del mismo modo que puede resultar estimulante y útil para con los fines de la investigación musicológica el empleo de puntos de vista funcionalistas en relación con músicas que se crearon ya en la época en que todo giraba alrededor del concepto de obra y del valor estético de ésta, y con miras a transferir el concepto de obra —con todas las cautelas que el caso exige— a una época anterior a la de su elaboración.

Asimismo, a este respecto habría que recordar que el mismo concepto de historia de la música tiene un origen preciso y que el hecho de aceptar que toda época puede comprenderse únicamente en función «de las formas de pensamiento y de las costumbres propias de la época» llevaría «a la insidiosa conclusión de excluir de la historiografía épocas privadas de conciencia histórica [...] [34]. Las conclusiones de Dahlhaus parecen estar impregnadas de eclecticismo; sin embargo, se fundan, en realidad, en un riguroso compromiso filosófico y metodológico, que resultaría forzosamente estimulante para cualquiera que se pusiera hoy a reflexionar y a investigar en los campos histórico y sociológico de la música y no quisiera fatigosamente reincidir en las dificultades y en las aporías con las que ya se enredaron al máximo los estudios precedentes, tanto los que se movieron dentro de la tradición positivista como los que se movieron dentro de la tradición marxista o idealista.

6. *Theodor Wiesengrund Adorno y la sociología dialéctica*

Dentro de la sociología de la música del siglo XX merece un puesto aparte la figura de Theodor Wiesengrund Adorno; todavía hoy, después de transcurridos casi veinte años desde su desaparición *, su obra continúa imponiéndose

* Nacido en 1903, murió en 1969. *(N. del T.)*

por su originalidad, por su profundidad y por los intereses tan vastos que la caracterizan, y a pesar de las ásperas críticas que a menudo ha suscitado, de cualquier modo que se la juzgue, no puede uno por menos que releerla con apasionado provecho. Su pensamiento interesa especialmente a la sociología de la música, aunque se le reduciría excesivamente si se afirmara que sus estudios son esencialmente sociológicos; ciertamente, la sociología no es más que uno de los muchos resortes de que dispone su filosofía de la música. En cualquier caso, hoy en día resulta difícil arrojar una mirada sobre toda la problemática ideológica, filosófica y estética que emerge de la música del siglo XX sin tener en cuenta el pensamiento de Adorno. Para valorar en plenitud la importancia histórica de su extensa obra hace falta valorar previamente el hecho de que ningún musicólogo había intentado jamás captar, con tanta profundidad y agudeza como lo hizo él, los nexos que ligan estrecha y dialécticamente la música con el mundo de la ideología. Es precisamente en este punto en el que la obra de Adorno se diferencia radicalmente de toda la sociología de la música anterior.

La relación música-sociedad es extremadamente problemática, no pudiéndose resolver simplemente mediante una fórmula, aun cuando ésta goce de elasticidad suficiente. Aunque Adorno utiliza en sus investigaciones recursos que son propios del pensamiento marxista, evita cuidadosamente, no obstante, incurrir en el sociologismo fácil, según el cual la obra de arte no es más que el reflejo superestructural de la estructura económica de la sociedad de que se trate. Sus análisis parten siempre de la obra en sí y de la estructura *musical* de que ésta hace gala, al objeto de concretar cómo en ella se deposita, se estructura y toma forma la ideología. Esta actitud adoptada por Adorno no compromete —como, en un principio, podría pensarse— la autonomía de la obra de arte, pese a que el carácter social del arte y su autonomía parecen contradecirse recíprocamente; pero sucede que, justamente, uno de los rasgos más definidores de la musicología de Adorno consiste en dilucidar los puntos de contradicción dialéctica con el fin de poner en evidencia las fracturas internas del pensamiento y de la realidad.

Los análisis musicales de Adorno van siempre mucho más allá de la música en sí misma, aunque no se pueda decir, sin embargo, que la música sea tan sólo un pretexto para sostener tesis inherentes, exclusivamente, a la filosfía (en general) y a la estética (en particular). Tal vez por este motivo, sus análisis han suscitado normalmente la sospecha y la hostilidad por parte de la musicología oficial, ya sea la idealista, ya sea la positivista. Se vea de un modo o se vea de otro, no resulta nada sencillo reconstruir el pensamiento de Adorno en sus líneas esenciales, no sólo por la gran riqueza y variedad que presentan los temas que él trata a lo largo de su obra sino sobre todo porque, desde los puntos de vista filosófico y metodológico, sus plantea-

mientos no se pueden adscribir a ninguna corriente concreta de pensamiento de cuantas han estado vigentes en el siglo XX; más exactamente, su pensamiento se configura como una especie de feliz síntesis de moldes ideológicos diversos, como son el hegelianismo *, el marxismo **, el psicoanálisis *** y la fenomenología ****. En cualquier caso, al pretender hacer una valoración del significado y del alcance cultural del pensamiento de Adorno, no pueden quedar en olvido la colaboración que éste mantuvo con Horkheimer y la atmósfera cultural que la escuela sociológica de Frankfurt desplegó a través del Institut für Sozialforschung *****, que inició su actividad en

* Aunque Fubini hable de «moldes ideológicos diversos», no cabe calificar todos estos de tan diversos si se piensa que el hegelianismo —el sistema filosófico fundado por Hegel— desempeñó un enorme papel en la formación del marxismo, que salvó de la filosofía hegeliana lo que consideró su aportación más valiosa: la dialéctica; ésta, tras reelaborarse, se convirtió en una rigurosa doctrina científica acerca del desarrollo de la naturaleza, de la sociedad y del pensamiento. La huella del pensamiento hegeliano en Adorno puede colegirse de sus *Tres estudios sobre Hegel,* que publicó en 1963 [ed. cast.: Madrid, Taurus, 1974[2] (Ensayistas de Hoy, 61)]. *(N. del T.)*

** La formación del pensamiento de Adorno está vinculada, desde sus inicios, a una revisión del marxismo (que encabeza el ya citado Lukács) basada en una reconstrucción de la dialéctica hegeliana. Desde sus primeros trabajos —como, por ejemplo, *Kierkegaard: construcción de la Estética,* que data de 1931 (ed. cast.: Caracas, Monte Ávila, 1971)—, es ya sumamente característico un pensamiento dialéctico lleno de vigor, con el que demuestra haber asimilado extraordinariamente bien las herencias de Hegel y de Marx. *(N. del T.)*

*** La filosofía de Adorno se complementó más tarde con el psicoanálisis; precisamente, a medida que el análisis marxista mostraba huecos cada vez más importantes en orden a la comprensión de la irracionalidad de la sociedad capitalista contemporánea, se hizo más urgente la incorporación de Freud a su teoría crítica. Adorno fue, desde un primer momento, un decidido partidario del psicoanálisis, hasta el punto de ser el primer miembro de la Escuela de Frankfurt que llevó a cabo una crítica a fondo del revisionismo freudiano, incluso mucho antes de que lo hiciera Herbert Marcuse. Véase al respecto *Minima moralia* (ed. cast.: Caracas, Monte Ávila, 1975) y *Crítica cultural y sociedad* [ed. cast.: Madrid, Sarpe, 1984 (Los grandes pensadores, 41)]. *(N. del T.)*

**** En cuanto a la fenomenología y a la destacada posición que ésta ocupa dentro del pensamiento de Adorno, cabe apuntar que ya su tesis doctoral, en 1924, versó sobre la fenomenología de Edmund Husserl y que más tarde volvió a ocuparse de la filosofía husserliana a través de un importante trabajo que editó en 1956: *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento* (ed. cast.: Caracas, Monte Ávila, 1970). Sobre Husserl y la fenomenología, véase cap. 16: *3 y 4,* notas. *(N. del T.)*

***** Adorno conoció a Max Horkheimer cuando cursaba estudios de filosofía en la Universidad de Frankfurt en los años 1922-1923. Horkheimer fue uno de los miembros más prestigiosos —y director hasta su jubilación, acaecida en 1963— del Instituto para la Investigación Social *(Institut für Sozialforschung),* centro que se convirtió en el marco institucional de la denominada Escuela de Frankfurt. Precisamente, una de las obras capitales de esta Escuela, la *Dialéctica del Iluminismo* (ed. cast.: Buenos Aires, Sur, 1970), es fruto de varios años de colaboración entre Adorno y Horkheimer. Asimismo, es producto de la colaboración que frecuentemente existió entre ambos autores *Sociológica* (ed. cast.: Madrid, Taurus, 1966). Sin duda, Adorno y Horkheimer fueron las dos personalidades más relevantes con que contó el Instituto para la Investigación Social, mientras que, concretamente Adorno, filósofo, sociólogo, compositor y musicólogo, ha sido la figura más desco-

1923 dentro de Alemania, para proseguirla después a causa del advenimiento del nazismo, primeramente en París y luego en los Estados Unidos. Tras la urgente invitación que le hiciera su amigo Horkheimer, Adorno emigró a América, donde participó en el trabajo colectivo denominado *Princeton Radio Research Project* *, trabajo sociológico y musicológico en torno al carácter que adopta la comunicación musical a través de los nuevos instrumentos radiofónicos. De este modo, Adorno pudo dejar constancia de sus intereses en relación con el estudio de la industria cultural y de la comunicación de masas y con el impacto que éstas ejercen sobre la producción y, más aún, sobre la escucha y sobre la fruición musical. De aquí derivó su aversión hacia ciertos métodos de indagación sociológica, a base de estadísticas y de cuestionarios, que representan una metodología ingenuamente científica y, en realidad, profundamente mistificadora de la verdad, la cual es siempre fruto de una mediación y nunca un dato inmediato como puede ser el revelado por un test que recoge afirmaciones de un público medio y que retiene las fuentes estadísticas de que se dispone. Algunos años después de esto, en 1948, terminó el ensayo que lo volvió famoso, *Philosophie der neuen Musik* **, en el que reelaboró muchas de las tesis ya expresadas en los cuatro estudios nacidos de la participación en el *Princeton Radio Research Project,* aunque se desvió del objeto de investigación inicial; en vez de ocuparse de la música de consumo y de los problemas inherentes a la naciente industria cultural, en *Philosophie der neuen Musik* se ocupó de la música contemporánea y, principalmente, de sus dos elementos antagónicos más ejemplares: Schönberg y Strawinsky.

En *Philosophie der neuen Musik,* Adorno escribía que «las únicas obras que cuentan son las que ya no son obras» [35]; todo el análisis de la «música radical» efectuado por Adorno en este célebre ensayo tiende a demostrar que, en la sociedad capitalista avanzada, la única vía de supervivencia —aunque sea precaria— de que dispone la música consiste en ser la antítesis de la sociedad, conservando así «su verdad social gracias al aislamiento; pero, precisamente esto, a la larga la vuelve árida. Es como si se la sustrajera al estímulo productivo o, dicho de otro modo, a la propia *raison d'être* ***, ya que también el discurso más solitario de un artista vive la paradoja de hablarles a

llante e influyente de toda la Escuela de Frankfurt. Véase Pierre V. Zima, *La Escuela de Frankfurt. La dialéctica de la particularidad,* Barcelona, Galba Ediciones, 1976 (Galba/ensayo, 3). *(N. del T.)*

* En 1938, Adorno fue nombrado director de los servicios de investigación radiofónica de la Universidad de Princeton, publicando en la *Zeitschrift für Sozialforschung* (Revista de Investigación Social), órgano de expresión de la Escuela de Frankfurt, el ensayo que llevaba por título «Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión del acto de escuchar». *(N. del T.)*

** Ed. cast.: *Filosofía de la nueva música,* Buenos Aires, Sur, 1966. *(N. del T.)*

*** Razón de ser. *(N. del T.)*

los hombres gracias a su soledad, al renunciar a una comunicación que se ha vuelto trivial» [36]. Como todas las artes, la música es, por su naturaleza, expresiva y comunicativa, pero hoy en día la expresión y la comunicación se autodestruyen, puesto que la sociedad de masas industrial comercializa toda forma de comunicación volviéndola trivial, alienándola y transformándola en una cosa, en un producto de cambio, en un fetiche; en esta situación, el aislamiento y el silencio se manifiestan como las únicas vías posibles por las que puede decantarse el artista que quiera conservar en su «obra», paradójicamente, el carácter de «verdad» o, al menos, el de testimonio de la angustia en la que vive el hombre contemporáneo.

Así, pues, la música se encuentra hoy —según Adorno— en una dramática situación dialéctica: para permanecer fiel a su destino de obra musical, de lenguaje humano, de comunicación entre los hombres, debe ignorar al «elemento humano» y «sus lisonjas», bajo las que debe reconocer la «máscara de la inhumanidad». «La verdad de la música radical aparece exaltada en el instante en que ella desmiente, mediante un vacío organizado de significado, el sentido de la sociedad organizada que ella repudia, más que por el hecho de ser capaz por sí misma de contener un significado positivo.» [37]

La música a la que alude Adorno en *Philosophie der neuen Musik*, obra escrita durante la guerra *, es la de la escuela vienesa y, especialmente, la de Schönberg; no obstante, en el fondo, Adorno anuncia, casi proféticamente, algunos de los rasgos que definirían a la más reciente de las vanguardias, tales como la cuestión de poner en discusión la posibilidad misma de la expresión musical, la negación radical de la idea de obra de arte como estructura organizada, acabada y coherente en todas sus partes que haya de admirarse en las salas de concierto o en los teatros, el fetichismo del material sonoro, etc.

La música contemporánea es, sin duda, un producto difícil, y, por ello, la fractura que se origina entre dicha música y el público —que se manifiesta como un dato fáctico de la situación cultural actual— no puede superarse más que a través de una mistificación. La dificultad que entraña el acto de escuchar música contemporánea —y, también en esto, el discurso de Adorno es perfectamente transferible a la más reciente vanguardia representada por la escuela postweberniana— es inherente a su estructura o, mejor aún, a la negación que tal clase de música lleva a cabo de toda estructura en el sentido tradicional del término, ya que en ella la estructura se plantea como antítesis del concepto de obra acabada: «El mal que ha acarreado la idea de "obra" —continúa afirmando Adorno— puede derivar de cierto condicionamiento social que no ha presentado nada que sea tan vinculante y auténtico

* Aunque fuera así, no se publicó hasta 1949, año en que Adorno, junto con su amigo Horkheimer, regresó a Alemania procedente de Estados Unidos. *(N. del T.)*

como para garantizar la armonía de la obra de modo autosuficiente» [38]. La vía de penetración en una obra tan sui géneris no deberá consistir entonces en la apropiación de un presunto código que nos dé la clave que, a su vez, nos permita abrirla o descifrarla, puesto que quizás lo que más caracterice a dicha obra sea, precisamente, el hecho de que no se la cree en base a códigos o a estructuras preexistentes: «las dificultades prohibitivas de la obra no se descubren, en cualquier caso, reflexionando sobre ellas, sino en la oscura interioridad de la obra en sí» [39]; efectivamente, una vez destruida la idea tradicional de obra, el arte puede sobrevivir solamente como «absurdo absoluto».

Si se acepta esta perspectiva, está claro que la *nueva música,* de no ser que se la comercialice mistificando su verdadera naturaleza —que es la de ser *lo otro* con respecto a la música del pasado—, habrá de escucharse de modo diferente, adoptando distinta actitud estética y distinta disposición intelectual: no se trata simplemente de asimilar los nuevos e inusitados rasgos estilísticos y las convenciones que presiden la construcción de la nueva obra, ya que lo que entra en discusión aquí es, justamente, el concepto mismo de creación musical. Ciertamente, renegar del concepto de obra de arte es —como dice Adorno— la única vía que le queda al músico para poder tener derecho todavía a *hablar,* a expresarse, en un mundo trastornado. Pese a ser así, es legítimo preguntarse si el mundo burgués precapitalista estaba realmente tan pacificado, tan integrado y tan falto de contradicciones como para poder producir obras tan *perfectas,* coherentes, compactas, integradas y orgánicas como las que produjo; o ¿acaso la obra tradicional tenga sólo la apariencia de obra en el sentido clásico y, sin embargo, si se la somete a un examen más *íntimo,* revele también ella sus grietas, sus fracturas secretas, sus laceraciones hábilmente recubiertas y disimuladas por la pátina del clasicismo o de la mala conciencia? Esta perspectiva no es, de ningún modo, ajena al pensamiento de Adorno, quien afirma en *Philosophie der neuen Musik:* «Desde los comienzos de la época burguesa toda la música seria se complació en disimular esta unidad como si fuera perfectamente compacta y en justificar, a través de su propia singularidad, las leyes generales y convencionales a las que se sujetaba»; y, un poco más adelante, resulta muy sugestivo lo que continúa afirmando: «únicamente en el seno de una humanidad redimida, pacificada y satisfecha, el arte dejará de existir» [40]. Por este motivo, el arte *clásico,* con sus formas cerradas, con su perfecta coherencia formal y con sus vinculantes convenciones —todo lo cual lo vuelve, en su mayor parte, *previsible* a través de la lógica y la naturalidad de que hace gala el sistema tonal—, podría ser una apariencia que el arte burgués se depara a sí mismo para fingir una situación de estabilidad que, en el fondo, constituye tan sólo una aspiración, pues, en definitiva, dicho arte se halla constantemente amenazado por fuerzas disgregadoras que lo empujan sin cesar.

De estos análisis emerge uno de los núcleos capitales del pensamiento de Adorno de mayor interés a nivel teórico: la relación música-sociedad; relación enormemente problemática que no excluye, sino que más bien incluye necesariamente, un discurso acerca del valor estético de la obra. Contrariamente al planteamiento defendido por la tradicional sociología de la música de ascendencia positivista, que tendía a acantonar el problema de la valoración estética, confiándolo a un tipo de crítica que se encontraba siempre fuera del verdadero ámbito científico de la sociología, Adorno hizo de dicho problema el centro de toda su sociología de la música. En realidad, el valor estético no es algo que se añada o se superponga al valor comunicativo y social del lenguaje musical, sino que es un hecho social en sí. De aquí que el discurso de Adorno no pueda ser sociológico sin ser, al mismo tiempo, crítico y axiológico: crítica social y crítica estética se implican recíprocamente en un sutil juego dialéctico. Es evidente, pues, que con Adorno —como, de otro modo, ya ocurriera con Max Weber— la sociología de la música abandonó por completo la vieja categoría del *condicionamiento* que tendía a reducir el arte y el lenguaje artístico a la calidad de subproductos de la sociedad. Indudablemente, la relación música-sociedad es extremadamente problemática porque entre la música y la sociedad no se da una relación de causa a efecto: para Adorno, la música está *en* la sociedad y es, como tal, un hecho social. Si a la música se la considera desde esta perspectiva, no se cuestiona ya el problema de las relaciones sino, más bien, el problema de la función de la música dentro de la sociedad. No hace falta decir que la música, en ningún caso, ejerce una función preestablecida; sin embargo, desde el momento en que existen tantos tipos diferentes de música y de sociedad, la tarea del sociólogo habrá de consistir, ni más ni menos, en determinar cuáles sean las *funciones* que asuma la música dentro de las diferentes sociedades. Además, desde esta perspectiva, cae por tierra la distinción que se venía haciendo, tan artificiosa como tradicional, entre lo extraartístico (o sea el elemento social) y lo artístico, desde el instante en que la experiencia artística del lenguaje musical es un hecho social; desvaneciéndose dicha distinción junto con la pretensión que había a la objetividad por parte de la ya mencionada sociología empírica y científica.

La música y la sociedad no se hallan, por consiguiente, en una relación de dependencia la una de la otra y, por supuesto, la música no es un espejo de la sociedad como querría haber demostrado cierto sociologismo afectado. En realidad, la música mantiene una relación tanto más directa con la sociedad cuanto menos auténtica sea la música. Esto no significa que la obra auténtica escape al análisis sociológico o que no instituya una relación con la sociedad, sino que, al ser auténtica, la obra vuelve tal relación mucho más problemática y dialéctica. La obra musical auténtica y autónoma no realiza un valor es-

tético al margen de la sociedad, sino que representa prioritariamente un valor en oposición a la sociedad constituida. De aquí que la tarea del sociólogo no se minimice en estas circunstancias; todo lo contrario: deviene más compleja y más difícil.

La obra no es entonces, en la concepción de Adorno, la simple «continuación de la sociedad a través de otros medios»; tampoco la sociedad «se convierte directamente en algo visible gracias a la música». Si es que se quiere establecer una diferencia entre «el arte y la existencia empírica», agreguemos que la música y la sociedad se encuentran la una con la otra de una forma mediata y que la técnica es, exactamente, el *tertium comparationis* *.

Muchos años después, en 1962, en la *Introducción a la sociología de la música* Adorno escribió, confirmando pensamientos que ya había expresado hasta en sus primeros estudios: «[...] en toda música, aunque menos en su lenguaje que en su interna conexión estructural, se manifiesta, en calidad de antagonista, la sociedad en su totalidad. Un criterio, en orden a establecer la verdad de la música, es el de si ésta embellece el antagonismo que se afirma incluso a través de su relación con los oyentes, incurriendo así, más que nunca, en unas contradicciones estéticas sin esperanza de que se resuelvan; o bien el de si [la música] se enfrenta con la experiencia del antagonismo en su propia constitución». En la nueva música, el antagonismo con la sociedad se tangibiliza musicalmente como una «divergencia entre un interés general y uno individual, mientras que la ideología oficial pretende que ambos intereses se armonicen entre sí. La música auténtica, como cualquier arte auténtico, o es un criptograma de la oposición que se da, sin reconciliación posible, entre el destino del individuo y el de la humanidad, o un símbolo de la conexión, en cualquier caso problemática, que se da entre los antagónicos intereses individuales y una totalidad, o, en fin, un símbolo de la esperanza de una conciliación sincera; frente a todo esto, las realidades momentáneas que se corresponden con las composiciones individuales son secundarias. La música tiene mucho que ver con las clases sociales, en la medida en que en ella se imprime a fondo la relación de clases. Las posturas asumidas por el idioma musical en materias de esta índole se mantienen al margen de los epifenómenos ** de que se acompaña toda aparición de la sustancia. Ya venga asumido el antagonismo por la música de forma pura y directa, ya venga simbolizado por ella, la música contiene, en menor o en

* Entiéndase: el tercer elemento de la comparación. La técnica es el elemento que mediatiza el encuentro que se produce entre la música y la sociedad. *(N. del T.)*

** Se llama así en la filosofía antivitalista a los fenómenos propiamente anímicos o psicológicos. Literalmente, el término significa «fenómenos acompañantes» y es aplicable para designar la conciencia como reflejo pasivo del contenido material o ideal del mundo. (Véase VV. AA., *Diccionario de Filosofía, op. cit.*, p. 134.) *(N. del T.)*

mayor cantidad, "ideología" según el grado de conciencia objetiva [implícito en ella]» [41].

Acusado a menudo de subordinar los valores artísticos a los valores sociales y a los económicos, Adorno está bien lejos, en realidad, de concebir el arte —en general— y la música —en particular— como el reflejo pasivo de un estado de hecho. Ciertamente, en su relación dialéctica con la realidad, «el arte no debe garantizar o reflejar la paz y el orden, sino que debe forzar la aparición de cuanto se quedó bajo la superficie, resistiendo así la opresión de ésta, de la fachada» [42]. Por consiguiente, la música puede asumir una función estimulante dentro de la sociedad; puede denunciar la crisis y la falsedad vigentes en las relaciones humanas y desenmascarar el orden constituido. Por este motivo, no se puede dar una respuesta al tradicional problema de si la música es expresiva ni al de si su valor es únicamente arquitectónico y formal. Para Adorno, la respuesta —también en este caso— no puede ser más que dialéctica. La música es algo *semejante* al lenguaje, pero no es un lenguaje: «la música tiende al fin de un lenguaje desprovisto de intenciones [...]. La música, carente de todo pensamiento, mero contexto fenoménico de los sonidos, será el equivalente acústico del calidoscopio; y al contrario: la música, como pensamiento absoluto, dejaría de ser música y devendría impropiamente lenguaje» [43]. La música vive, por tanto, en esta tensión dialéctica, que se refleja en las vicisitudes históricas.

En este contexto filosófico, se inserta el análisis que Adorno hace de la música contemporánea. En la sociedad de hoy, en que incluso la actividad intelectual se expone a ser completamente dominada e inundada por las relaciones económico-sociales, en las que el individuo está alienado debido a que la sociedad industrial y capitalista ha sofocado la autonomía y la libre creatividad, produciendo una estandarización en aumento progresivo que ha implicado al mismo arte, hasta degradarlo a la categoría de producto comercial sujeto a las leyes del mercado, en una sociedad como la descrita, la música también corre el peligro de verse convertida en mercancía, de ser *profanada*, de perder su carácter de verdad para quedar reducida a un simple juego.

En un clima de suma nostalgia por un pasado irrecuperable, por un ideal de hombre integrado en una sociedad en la que la música cumplía una función expresiva y equilibradora y en la que aún no se había transformado en producto para la masa, en imagen de la alienación humana y del endurecimiento de las relaciones entre los hombres, Adorno percibe solamente dos caminos posibles de salvación para la música, que ve encarnados simbólicamente en Schönberg y en Strawinsky: los dos polos diametralmente más opuestos dentro del mundo musical contemporáneo. La música de Strawinsky representa la aceptación del hecho consumado, de la situación presente; simboliza el endurecimiento de las relaciones humanas: «el sacrificio

antihumanista del sujeto a la colectividad, sacrificio sin tragedia, inmolado, no a la imagen naciente del hombre, sino a la ciega confirmación de una condición que la misma víctima reconoce, ya sea con la autoirrisión o con la autoextinción» [44]. La música de Strawinsky, con su artificiosa recuperación del pasado, obetivándolo, cristalizándolo, poniéndolo fuera de la historia, viene a ser la vía que conduce a la inautenticidad, a la trágica disocación del mundo moderno; en suma, la música de este compositor refleja fiel y genialmente, aunque pasivamente, la angustia y la deshumanización de la sociedad contemporánea.

También Schönberg es un hombre de nuestro tiempo, pero en un sentido totalmente distinto: si Strawinsky representa la aceptación, Schönberg representa la rebelión, la protesta, la revolución radical y ausente de compromisos. Ahora bien, ¿qué puede significar rebelarse en un mundo como el que se ha descrito más atrás? No puede significar más que el repudio en medio de una soledad absoluta —responde Adorno—. Si la angustia está implícita en la música de Strawinsky, a causa de su carácter de necia aquiescencia de este mundo, la angustia está presente en la música de Schönberg como «subjetividad solitaria que se reabsorbe a sí misma» [45]. La dodecafonía de Schönberg es, pues, para la música, la única vía que conduce a la autenticidad. En la construcción dodecafónica, el compositor se constriñe voluntariamente entre los límites de una construcción inmanente, negándose a sí mismo entonces aquella libertad que ya no puede tener. Mas, al mismo tiempo, con su rebelión contra la tonalidad, contra el lenguaje tradicional, salva la subjetividad, salva la música, del riesgo de rebajarse hasta el rango de producto estandarizado para la masa. Los medios musicales son válidos sólo en relación con los contenidos de la vida subjetiva. La dodecafonía, o —como dice Adorno— «técnica integral de composición, no surgió en vista del estado integral ni tampoco con la idea de dominar éste, sino como tentativa de asirse a la realidad y de absorber aquella angustia terrorífica con la que se corresponde, precisamente, el estado integral. La humanidad del arte debe ser superior a la del mundo por obra del amor del hombre» [46]. En primer lugar, la dodecafonía es una denuncia en sí misma, destinada a la esterilidad, a volverse árida y a extinguirse, dado que esa vanguardia, por cuanto que es una mera protesta, está destinada a la autodestrucción. Adorno concluye su célebre ensayo sobre Schönberg de la siguiente manera: «Los *chocs* de lo incomprensible, que la técnica artística distribuye en la era de la verdadera insensatez, se invierten, dan sentido a un mundo privado de sentido; a todo esto se doblega la nueva música, que ha cargado con todas las tinieblas y culpas del mundo. Toda su felicidad consiste en reconocer su propia infelicidad; toda su belleza, en sustraerse a la apariencia de lo bello. Nadie quiere tener nada que ver con ella: ni los sistemas inviduales ni los colectivos. Suena sin que se la escuche, sin

ecos. Cuando se la escucha, el tiempo cuaja a su alrededor en reluciente cristal; por el contrario, cuando no se la escucha, se precipita cual una esfera funesta en el tiempo vacío. A esta clase de experiencia tiende espontáneamente la nueva música, experiencia que la música mecánica cumple a cada instante: ser lo absoluto, que continuamente se olvida. La nueva música es, ciertamente, el manuscrito dentro de una botella» [47].

Ante una interpretación como la expuesta, de la dodecafonía como única forma de auténtica vanguardia —aun cuando ya llevara consigo, dialécticamente, los gérmenes de su disolución—, se comprende que, pocos años después de haber escrito su ensayo sobre Schönberg y Strawinsky, Adorno pudiera declarar que la música moderna, la vanguardia de las primeras décadas del siglo XX, ya estaba envejecida. Efectivamente, la impetuosidad inherente a la «nueva música» llegó a purificarse gracias a las «escorias y a los residuos del pasado»; no obstante, todo esto no benefició a la música. La agresividad de la vieja vanguardia se transformó en mansedumbre, en «mentalidad tecnocrática». Hoy, ya no se arriesga a nada; pasaron sus tiempos heroicos. Pese a ser así, la música se sirve aún de la dodecafonía, hace uso aún de los instrumentos técnicos propios de la vanguardia, pero ahora éstos son todavía más radicales y se han llevado hasta sus últimas consecuencias: «las sonoridades empleadas siguen siendo las mismas; sin embargo, el fenómeno de la angustia, que había dado vida a los primeros instantes [de la nueva música], ya no está presente [...]. Mas si el arte acepta inconscientemente la eliminación de la angustia y se reduce a un simple juego, debido a que se volvió demasiado débil para poder ser lo contrario, entonces el arte habrá de renunciar a la verdad, perdiendo en tal caso el único derecho que tenía a la existencia» [48].

El grito de alarma que lanzara Adorno contra el peligro que se avecinaba de una neutralización del potencial revolucionario de la vanguardia tomó cuerpo en un famoso escrito de 1954 —que él incluyó más tarde en el libro titulado *Dissonanzen*—: *El envejecimiento de la nueva música.* Ásperamente criticado por los jóvenes músicos y críticos partidarios de la vanguardia de Darmstadt, el ensayo ponía en guardia contra cierto manierismo revolucionario, estéril de por sí y muy alejado de los ideales y de los sentimientos que habían movido a la Escuela de Viena y a los inventores de la dodecafonía. Adorno afirmaba: «El envejecimiento de la nueva música no significa otra cosa que la gratuidad de un radicalismo que se manifiesta en la nivelación y en la neutralización del material, lo que no vale ya nada. No vale ya nada espiritualmente porque, empleándose los acordes sin la precaución con que se les había compuesto y gozado hasta entonces, se les priva de toda sustancia, de toda capacidad de expresión y de toda relación con el sujeto; ni tampoco vale ya nada materialmente porque hoy nadie se escandaliza ya con la dodecafonía». Y, un poco más adelante, continuaba diciendo: «[...] la expansión

del material sonoro ha llegado a su límite extremo. La confianza que se pone en la elocuencia intrínseca de este material propicia siempre otra confianza: la de hallar algo que, parecido a zonas neutras, a nieves vírgenes, permita una inmediatez pura, una inmediatez libre de la presión del sujeto y de la cosificación que sufren las huellas de éste, expresadas una y otra convencionalmente» [49]. Una crítica como ésta, que sólo una lectura ligera podría haber conceptuado como un repliegue conservador de Adorno, se manifestó como muy profética, habiendo demostrado las sucesivas vicisitudes de las vanguardias serial y postserial, aleatoria, estocástica y electrónica —aun sin generalizar excesivamente—, el profundo sentido profético que revelaban los análisis efectuados por Adorno en los lejanos años cincuenta. Uno de los últimos escritos de Adorno [50] ha demostrado que la actitud adoptada por él no consistió sino en una llamada de atención con respecto a las más recientes evoluciones de la música de vanguardia, al valorar positivamente ciertos aspectos de las músicas de Boulez, de Stockhausen e incluso de Cage. No obstante, en toda su obra permanece el temor a que el empuje destructivo y revolucionario de la vanguardia ya se hubiera agotado y a que el tiempo del radicalismo ya no fuera el suyo. Ahora bien, en lo concerniente a este punto, su discurso se sale de los campos de la musicología y de la sociología para internarse en el de la filosofía *.

* Al finalizar ahora con Adorno, y dado que se ha citado prolijamente su bibliografía, debe hacerse también una reseña de la que es su obra póstuma, capital desde un planteamiento netamente estético: *Teoría estética,* Madrid, Taurus, 1980 (Ensayistas de Hoy, 150), y Barcelona, Orbis, 1983 (Historia del Pensamiento, 10). *(N. del T.)*

16. *La estética y la dodecafonía*

1. La crisis del lenguaje musical

Entre la estética musical, entendida como teorización y meditación sobre el hecho musical, y la auténtica música han existido siempre relaciones poco claras, nada fáciles de determinar. Indudablemente, en todas las épocas se ha dado cierta relación entre la experiencia musical viva y la reflexión que sobre ella han llevado a cabo filósofos, musicólogos, historiadores, críticos, etc.; pero la relación no se ha limitado, por supuesto, a ser un simple reflejo de una cosa sobre la obra, sino que ha sido una relación activa a través de la cual los teóricos han podido influir, de vez en cuando, en el curso de la historia de la música, apoyando nuevas técnicas, sugiriendo nuevos medios expresivos, interviniendo directamente en la creación artística; además, la realidad concreta de la música, su modo de ser y de presentarse ante el público, su función social, han podido estimular, a su vez, el pensamiento de los filósofos, dispuestos siempre a la observación atenta. Hay períodos especialmente críticos a lo largo de la historia del lenguaje musical; se trata de períodos de renovación en los que caen las viejas estructuras y surgen otras completamente nuevas; es entonces, precisamente, cuando los teóricos se enfrentan a una nueva realidad que pide imperiosamente ser interpretada, explicada y justificada. Con frecuencia, son los mismos músicos los que adoptan la postura del crítico distante con respecto a sus propias obras, las cuales, a causa de su novedad técnico-expresiva, requieren de una justificación, actuando entonces los músicos, de modo improvisado, como teóricos y musicólogos; así ocurrió —por ejemplo— al final del Renacimiento, durante el delicado período que

conoció la transición, operada en la música, desde la polifonía hasta la monodia, con la consiguiente invención de nuevas formas musicales —como el melodrama— y la introducción de la nueva técnica de la armonía. Es, justamente durante ese período, cuando se da un gran florecimiento de tratados teóricos, muchos de los cuales los escriben músicos que se empeñan en defender su arte. En tal época, la estética musical hubo de enfrentarse a una concepción totalmente nueva de la música y a una enorme mole de nuevos problemas por resolver.

Resulta difícil hoy en día afirmar si la creación de la dodecafonía, en la primera mitad de nuestro siglo, representa una novedad de tanta importancia como para parangonarla con el advenimiento de la armonía tonal en el siglo XVII. Ciertamente, la historia de la música ha atravesado, desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad, un período de crisis, de intensas transformaciones y de renovación: un período que se halla todavía muy lejos de haberse concluido. Los filósofos, los críticos, los musicólogos y los músicos, aún hoy, se encuentran ante una realidad en rápida transformación, llena de interrogantes, de puntos oscuros, de incertidumbres, a la espera de una sistematización teórica que, con una nueva concepción de la música, se está abriendo camino a través de numerosos experimentos y tentativas.

La llamada crisis y disolución del sistema tonal tradicional —de la que tanto se ha hablado en los últimos años— encontró una salida en el sistema dodecafónico al iniciarse el siglo XX. El abandono gradual de la tonalidad en la música planteó nuevamente a la conciencia estética contemporánea un viejo problema que sigue siendo fundamental: el del valor de la armonía y de la tonalidad, problema que tanto trabajo dio siempre a las mentes de todos los teóricos, desde Zarlino en adelante. La racionalidad y la naturaleza de la armonía constituían la conclusión, el punto de llegada del pensamiento de la mayor parte de los teóricos clásicos, más allá de cualquier divergencia particular; se trataba de conceptos que descansaban en la confianza de que la tonalidad fuera algo eterno y de que la armonía representara, a partir de entonces, la expresión más perfecta, completa e inmutable de aquélla. La naturalidad de la armonía, basada en el fenómeno de los armónicos —de los que los seis primeros producen la tríada perfecta mayor—, venía a ser la garantía más segura de su racionalidad. Ahora bien, cuando, en el siglo XIX, el lenguaje armónico se complicó en demasía, al introducir los músicos un número cada vez mayor de excepciones y anomalías, violando, cada vez con más frecuencia, las leyes tradicionales codificadas por Rameau y los demás teóricos; cuando aparecieron los primeros estudios históricos serios sobre música antigua y oriental —músicas construidas conforme a otros sistemas—, surgieron las primeras dudas acerca de las pretendidas naturalidad y racionalidad de la armonía. Se comenzó a desmitificar la tradición occidental

al observar que el sistema tonal no sólo no era el único existente, ni mucho menos eterno, sino que tampoco poseía unas bases racionales tan sólidas como se le solían atribuir, debido a las numerosas incongruencias que presentaba, en el caso de sometérsele a un profundo análisis. La época actual ha asistido, pues, al ocaso de la armonía tonal y de la concepción clásica de la música, teniendo que afrontar de nuevo, sobre bases más críticas, el problema del valor de la tonalidad y, en un sentido lato, el problema de la estructura del lenguaje musical, como ya ha habido ocasión de constatar en buena parte de la estética musical contemporánea.

Ya Hanslick y, después, Combarieu y otros estudiosos, generalmente de tendencia formalista, sacaron a la luz la historicidad del lenguaje musical, revelando cómo toda técnica, todo módulo expresivo, todo estilo musical en suma, están sujetos a un desgaste, a un consumo, que impone a la música una perenne renovación de sus formas. Una perspectiva estética formalista que centre la atención sobre el hecho musical en sí, sobre su estructura formal —y no sobre cuanto pueda expresarse o referirse a un mundo externo a aquél—, se nos brinda, acaso, como la más adecuada para acometer una investigación que tenga en cuenta la historicidad de la técnica como dimensión esencial del lenguaje musical. No faltan, sin embargo, ejemplos de estudiosos de tendencia formalista que —tal vez con escasa coherencia— trataron, directa o indirectamente, de salvar la tonalidad ratificando su pretendida naturalidad, cuando ya la realidad misma de la música había proclamado su disolución y, quizá, su fin.

Hoy, en que la disolución de la tonalidad clásica es un hecho acabado, la mayor parte de los críticos, de los teóricos y de los propios músicos —más abiertos y sensibles ahora a la nueva realidad artística— se han percatado de ello y han formulado una interpretación del movimiento dodecafónico que intenta o bien encuadrar éste dentro de esquemas estéticos preexistentes, o bien forjar esquemas nuevos —o que presuman de tales— en los que se pueda encajar dicho movimiento. Con todo, las interpretaciones más interesantes de la dodecafonía nos las han suministrado sus propios inventores, a través de sus escritos polémicos, autobiográficos e ilustrativos, dotados de un autoconocimiento crítico verdaderamente admirable, si bien, al mismo tiempo, son exponentes del carácter ambiguo de que hiciera gala el movimiento dodecafónico, dado que éste se presentó como una reacción contra el Romanticismo, pero sin abandonar, pese a ser así, los rasgos distintivos del movimiento romántico.

2. *Arnold Schönberg y la poética dodecafónica*

Considerado normalmente como el inventor de la dodecafonía, Arnold Schönberg encarna realmente, gracias a su música y a sus abundantes escritos, las crisis y las incertidumbres en que se hallaba la música durante las primeras décadas del siglo XX. Resulta harto difícil reconstruir su pensamiento y su concepción de la música, ya que su compleja personalidad no se detuvo ni cristalizó jamás en una fórmula única, sino que expresó, de modo dramático, la crisis y la ambigüedad de nuestro tiempo, con oscilaciones entre concepciones diversas, con arranques revolucionarios seguidos de arrepentimientos imprevistos, de reflexiones, de retrocesos. En sus escritos, Schönberg dedicó innumerables páginas a ilustrar su concepción del arte, mas no es ahí donde se puede descubrir su personalidad revolucionaria e innovadora; en dichas páginas, Schönberg aparece como un romántico tardío, ligado a la mentalidad del primer movimiento expresionista alemán.

En su ensayo —tal vez de 1912—, titulado *Relación con el texto,* Schönberg parece inclinarse hacia un riguroso formalismo, al afirmar que la música debe oírse «en términos puramente musicales»; sin embargo, se advierte bien pronto que esta postura se traduce, en realidad, en una concepción aristocrática de la música —en particular— y del arte —en general. El hecho de oír la música en términos puramente musicales es un privilegio concedido a muy pocos, no siendo los críticos, por cierto, los más aptos para tal clase de escucha. El lenguaje de la música es sólo para algunos iniciados y no se reduce, por supuesto, a una construcción o a un *arabesco;* por medio del lenguaje que le es propio, la música expresa la más profunda interioridad del hombre. Asimismo, la creación es un *primum* absoluto, fruto exclusivo de la *inspiración,* de un auténtico acto de iluminación del artista.

En otro famoso ensayo, muy posterior al que acabamos de comentar —data de 1941—, titulado *Composición con doce notas,* habla de la creación en tono casi místico y religioso: «En efecto, los conceptos de creador y de creación deberían formularse en armonía con el Modelo Divino, en el que inspiración y perfección, aspiración y actuación, coinciden espontánea y simultáneamente. En la Creación Divina, no hubo detalles cuya realización se dejara [para abordarla] en un segundo tiempo; de golpe, con su perfección definitiva, "se hizo la luz"» [1].

Este concepto de la aristocracia y la vocación artística domina en todos los escritos de Schönberg —«si es arte, no es para todos, y si es para todos, no es arte»—, el cual, junto con el concepto del valor profético del mensaje artístico, da a su pensamiento una inevitable vena romántico-expresionista, que no desaparece ni siquiera en sus escritos más tardíos y que se halla muy alejada de aquel aparente formalismo al que parecía propender. En un ensayo

de 1927, *Criterios de valoración de la música,* afirma, casi con carácter de rúbrica de su pensamiento: «La vida de los grandes hombres nos enseña de qué manera el impulso creador se corresponde con un sentimiento instintivo y vital, que nace tan sólo para transmitir un mensaje a la humanidad» [2]; y, un poco más adelante: «Personalmente, tengo la sensación de que la música lleva dentro de sí un mensaje profético que revela una forma de vida más elevada, hacia la cual evoluciona la humanidad» [3].

Pero a Schönberg no se le encuentra por entero en los escritos citados hasta aquí; la parte más intensa y revolucionaria de su pensamiento hay que buscarla —prescindiendo, algo artificiosamente, de cuanto representa su obra musical— en otros escritos suyos, en apariencia más áridos, más técnicos, en los que habla, más de cerca, de su propia obra, adentrándose a veces en problemas específicos de orden técnico-musical. Bajo la superficie romántico-expresionista, se manifiesta el Schönberg teorizador de la dodecafonía, en el que, junto con la vena de tendencia mística, aflora su personalidad formalista-constructivista, al establecer las bases teóricas para una profunda revolución del lenguaje musical. En uno de los ensayos más importantes a este respecto, el ya mencionado *Composición con doce notas,* Schönberg se propone justificar teórica e históricamente la legitimidad de su método compositivo: el sistema tonal clásico ni es eterno ni encierra mayor miseria que la de un desarrollo histórico que conduce finalmente a la disolución de dicho sistema, así como, más tarde, a la sustitución de éste por el método de composición con doce notas. El concepto fundamental del que se sirve Schönberg para sentar las bases de la dodecafonía es el de la *emancipación de la disonancia;* el oído se habituó a distinguir las consonancias de las disonancias, probablemente porque los sonidos disonantes se hallaban entre los últimos armónicos; sin embargo, «una mayor familiaridad con las consonancias más remotas, o sea con las disonancias, eliminó gradualmente las dificultades de comprensión e hizo posible, en definitiva, no sólo la emancipación del acorde de séptima sobre la dominante y de los demás acordes de séptima, de las séptimas disminuidas y de las quintas aumentadas, sino también la de las disonancias más remotas existentes en Wagner, [Richard] Strauss, Mussorgski, Debussy, Mahler, Puccini y Reger» [4]. Emanciparse de la disonancia significa, por consiguiente, suprimir la base de la armonía, que se regía, precisamente, por el hecho de que el oído se había habituado a advertir ciertos acordes como disonantes y a pretender su resolución con una consonancia. Después de todo, consonancia y disonancia eran conceptos históricos, perecederos, producidos como consecuencia de determinadas prácticas y costumbres musicales, que el desenvolvimiento que había tenido la armonía en los últimos cien años había transformado radicalmente. El oído, habituado a un número de disonancias cada vez mayor, «había perdido el temor al efecto "incoherente"

de éstas. Ya no se esperaban las preparaciones de las disonancias de Wagner o las resoluciones de las de Strauss; asimismo, las armonías no funcionales de Debussy o el contrapunto áspero de algunos compositores ya no molestaban a nadie» [5]. Al término de este proceso, la disonancia vino a considerarse, en cuanto su valor, como algo equivalente a la consonancia: «Un estilo que, a partir de ahora, se funda en semejantes premisas, trata la disonancia del mismo modo que la consonancia y renuncia a un centro tonal. Como es natural, evitando establecer una tonalidad, se llega a la exclusión de la modulación, puesto que modular quiere decir abandonar una tonalidad, la que fuere, para entrar en *otra*» [6].

El desmantelamiento de la armonía tonal comportaba el abandono de una estructura formal que garantizaba el orden y la comprensión de cualquier obra musical, constituyendo su armazón, su forma fundamental. Abolido este tipo de construcción, Schönberg se encontró ante infinitas posibilidades de combinaciones sonoras, es decir, se hizo dueño de una libertad ilimitada o, quizás, del caos. El irracionalismo del período atonal —o período que precede a la elaboración del «método de composición con doce notas que sólo se relacionan entre sí» [7]— coincide con el período expresionista, en el que Schönberg no se había planteado aún con rigor el problema de la estructura lógico-formal de la obra musical y en el que se inclinaba todavía hacia una concepción místico-intuicionista de la música, impresionado como estaba por la exaltación de la libertad creativa del genio. Ahora bien, su segunda naturaleza, racionalista y constructiva, reaparece en la formulación del «método de composición con doce notas». De aquí nació la más trivial y difundida acusación que se lanzó contra la música de Schönberg: la de ser una música árida, intelectualista y artificiosa, acusación con respecto a la cual Schönberg se mostró siempre especialmente sensible.

«En las artes, y principalmente en la música, la forma tiende, sobre todo, a la comprensión.» [8] Esta función era la que debería haber cumplido cabalmente la serie dodecafónica, que representaba el nuevo esqueleto formal de cualquier composición. De hecho, en la música «no hay forma sin lógica ni lógica sin unidad» [9]. Este valor unificador de la serie se parangona, por analogía, con el valor unificador que puede haber tenido, en el ámbito de la ópera, el *leitmotiv* wagneriano. Esta insistencia por parte de Schönberg en cuanto al valor de la forma y a la imprescindible presencia de ésta en la obra musical no debe hacernos pensar en que existiera una radical tendencia formalista dentro del pensamiento artístico del inventor de la dodecafonía; por el contrario, la forma es la condición ineludible de la comprensión de la música, de su valor expresivo y de su poder comunicativo. A esto se debe que el acento que Schönberg pone en la forma no sea un hecho que entre en contradicción con la confianza que tiene en el valor de la inspiración, que no se entiende

por él románticamente, como si de un relámpago se tratara, sino como afirmación de la necesidad expresiva que siente el músico y como vehículo de la esencia del propio mensaje humano, social y, sobre todo, en sentido lato, ético-político. La idea de la inspiración o —como a veces apunta Schönberg— de obediencia al «Jefe Supremo» es expresión, ante todo, de una gran fe en el artista como portador de valores positivos y afirmativos; justamente esta fe es la que se traduce, en el plano musical, en una concepción de la obra de arte como organización lógica, fundada sobre una estructura formal, racional y, por este motivo, comprensible.

Ahora bien, el nuevo lenguaje dodecafónico, cuya invención estaba estrechamente conectada con las exigencias ético-musicales que acabamos de señalar, planteó quizás al mismo Schönberg, aunque seguramente también a los músicos de su escuela y a los de su generación, problemas que fueron mucho más allá de la formulación de un nuevo «método» de composición: problemas no sólo de orden musical, sino también de orden filosófico-existencial en sentido lato. Si la obra musical se deduce íntegramente de una serie, podría llegar a pensarse que la libertad creativa e inventiva del músico se limitara exclusivamente a la invención de la serie original. Todo lo demás podría no ser más que una construcción *intelectualista* mediante la cual se ejercitara la habilidad contrapuntística, o únicamente combinatoria, del músico. Además, la serie original, a causa de las distintas transformaciones que sufre, no es ni siquiera perceptible y reconocible auditivamente. El problema consiste entonces en definir el significado de la libertad en la obra de arte; éste es un problema que existió siempre, si bien la dodecafonía, debido a su fuerte componente numérico y combinatorio, lo replanteó en términos dramáticos para con la música de la segunda mitad del siglo XX. Si es verdad que un contingente importante de la vanguardia tuvo su punto de partida, precisamente, en la experiencia de la dodecafonía, también es verdad que las exigencias, no sólo de carácter musical sino también ético, filosófico y existencial, que se suscitaron al originarse la vanguardia fueron desatendidas totalmente, y hasta transmutadas en el fondo, por la «nueva música».

Si muchos de los primeros escritos de signo estético-filosófico en los que Schönberg expresa sus ideas sobre el arte y la música se resienten intensamente de la influencia del clima expresionista y de su ideal de exasperado subjetivismo, hallándose, por tanto, íntimamente vinculados a la experiencia de tal índole [la expresionista], en cambio, el *Tratado de armonía* [10], escrito entre 1909 y 1911, trasciende las contingencias del momento histórico en cuestión y representa, probablemente todavía hoy, el sector más enérgico de su mensaje. Aunque el *Tratado de armonía* lo escribe Schönberg antes de la formulación de su método dodecafónico y pretendía que tan sólo fuera un tratado que enseñara a componer música armónicamente, sin embargo, se

establecen con él las premisas que permitan la *superación* de la armonía clásica, al desmitificar ésta gracias al hecho de sacar a la luz su relatividad histórica. Más que de un tratado de armonía, podría hablarse de una metodología de la composición, pues Schönberg, en el acto mismo en que enseña los principios de la armonía, muestra su deseo de precisar que «la tonalidad no es una ley natural y eterna de la música» que garantice, de por sí, el éxito a cualquier músico. La tonalidad —de la que ya Schönberg entrevió los límites históricos— se concibió por este compositor, simplemente, como «uno de los medios más eficaces para lograr un buen resultado formal en música». La armonía, o cualquier otro sistema posible, no es más que un método que obtiene su legitimidad, sencillamente, de los resultados que demuestra históricamente ser capaz de ofrecer. Con rigor, no debería hablarse jamás de *sistema:* «un verdadero sistema debería contener, en primer lugar, principios que abrazaran todos los fenómenos; el ideal consistiría en que [el sistema] abarcara cuantos [fenómenos] existen en realidad, ni uno más ni uno menos». Éste era el concepto de armonía vigente con Rameau, con Tartini y con todos los teóricos del siglo XVIII: el principio tenía valor de ley natural y, como tal, no admitía excepciones; ahora bien, Schönberg añade: «¡las leyes del arte son abundantes, sobre todo, en excepciones!». La relatividad de cualquier ley, principio o teoría se sitúa en la base de todo el pensamiento de Schönberg y cala en su conciencia de maestro, motivo por el cual éste puede afirmar, como conclusión del capítulo introductor de su *Tratado de armonía,* lo siguiente: «por más teoría que contenga este volumen [...] se abordará siempre, sin embargo, con la plena conciencia de que solamente hago comparaciones en el sentido —descrito más arriba— de que creo símbolos, de que aspiro exclusivamente a unir entre sí ideas aparentemente lejanas y a aumentar la comprensión mediante la riqueza de interrelaciones que todos los fenómenos presentan con respecto a una idea, pero no aspiro a establecer nuevas leyes eternas».

En contraste quizás con otros escritos, emerge así del *Tratado de armonía* un ideal casi artesanal del arte, al concebir éste, por encima de todo, como oficio, como adquisición de una técnica: «Si consigo enseñar a un único alumno la artesanía de nuestro arte, tan a fondo como pueda enseñar cualquier carpintero [la artesanía del suyo], entonces estaré contento». Se ratifica y se acentúa, desde esta perspectiva, el ideal formalista y constructivista que ya hubo ocasión de ver indisolublemente enlazado con cierta concepción de la dodecafonía. Si «no existen leyes eternas, sino sólo indicaciones que poseen algún valor hasta que condiciones nuevas las superan y las eliminan del todo o en parte», se comprende que cada enunciado del *Tratado de armonía* asuma un tono de provisionalidad, a la vez que aparecen en él, carentes de significado, varios de los grandes problemas tradicionales. La confutación

—o la puesta en duda científica— de los armónicos «tiene poca importancia» en orden a la interpretación de los problemas de la armonía. Lo que *quiere* hacer Schönberg es basarse en la teoría de los armónicos «aunque sea algo discutible», dado que hoy en día puede resultar útil como hipótesis de trabajo: «Lo único que puede albergar importancia es basarse en suposiciones que, sin que se pretenda que tengan la consideración de leyes naturales, satisfagan nuestra necesidad formal de sentido y de coherencia». De esta manera, Schönberg, por motivos de funcionalidad didáctica, continúa sirviéndose de los conceptos tradicionales de consonancia y disonancia, pese a estar seguro de que, en un futuro próximo, tales conceptos habrían de vaciarse de significado. La apelación a la naturaleza con el fin de legitimar nuestros sistemas es demasiado cómoda; a fin de cuentas, no hay sistema o escala, por extraña o exótica que parezca, que no pueda apelar a la *naturaleza* en su defensa. Nuestra escala, construida sobre los armónicos y alterada después gracias al temperamento, es un feliz descubrimiento, pero debe considerarse como una etapa provisional; Schönberg define eficazmente el sistema temperado como «un armisticio por tiempo indeterminado». La única ley eterna reconocida como válida es la posibilidad perenne de mutación y de evolución del arte, dado que el arte refleja «la vida con su movilidad».

Estas observaciones tan explícitas que se hallan esparcidas por todo el *Tratado de armonía* y, más aún, la concepción implícita de la armonía que emerge claramente del modo en que se conduce el tratado, de la despreocupación y la apertura intelectuales que se adoptan como método de enseñanza son de extrema importancia y configuran la porción más vigorosa y duradera del pensamiento de Schönberg. El *Tratado de armonía* constituye un estadio fundamental de la historia de la música moderna: por abrir senderos nuevos que permitirán abordar los desarrollos más imprevisibles, al legitimar cualquier nueva posibilidad [de creación], y por establecer las bases teóricas y metodológicas que permitirán, a su vez, el futuro desenvolvimiento de la dodecafonía.

3. *Paul Hindemith y Anton Webern: dos interpretaciones de la dodecafonía*

El problema de la naturalidad de la armonía ocupó el centro de la polémica que apasionó al mundo musical en el período de tiempo comprendido entre las dos guerras mundiales. Muchos músicos tomaron parte en ella con el peso de su experiencia y de su autoridad como compositores, con su gusto y con sus propensiones estéticas e ideológicas. El campo de batalla se divide entre los que defienden la supremacía y la exclusividad del lenguaje tonal, re-

mitiéndose a los viejos principios elaborados en los siglos XVIII y XIX por los teóricos de la armonía, y los que defienden la dodecafonía, mostrando su legitimidad y su necesidad histórica y negando a la naturaleza, por consiguiente, la facultad de garantizar la validez de cualquier sistema. Sin embargo, las generalizaciones son siempre inexactas, presentándose a menudo, en la realidad, numerosas excepciones. Hindermith y Webern, entre los principales protagonistas del mundo musical contemporáneo —del que representan dos direcciones divergentes—, se pueden considerar cercanos, en ciertos aspectos, el uno del otro. Obviamente, sus respectivos juicios sobre la dodecafonía son opuestos; no obstante, es interesante, y no del todo casual, el hecho de que ambos condenen o exalten la dodecafonía remitiéndose a idénticos principios.

Hindemith, que en el ámbito del panorama musical del siglo XX representa el ala conservadora, expresa la más dura e irrevocable condena de la dodecafonía, al declarar ilegítimo su lenguaje por no corresponderse con la organización «natural» de los sonidos. Webern, al que se le considera como el portavoz de la extrema izquierda dodecafónica, como aquel que abrió camino a las más atrevidas aventuras de vanguardia, defiende la dodecafonía en sus escritos al sacar a la luz el nexo que la une con la tradición y, por lo tanto, la «naturalidad» del lenguaje dodecafónico. Quizás no resulte tan absurdo que, a pesar de partir de presupuestos idénticos, se pueda llegar a conclusiones tan radicalmente diversas en los casos de Hindemith y Webern; en realidad, este hecho demuestra que la dodecafonía puede interpretarse, bien como ruptura violenta y definitiva con la tradición —como principio de una nueva era—, bien como elemento que se añade a la tradición occidental —es más: que se inserta y emerge de ésta—, configurando su desenvolvimiento lógico y natural. Esta ambigüedad de fondo, esta doble faz con que se manifiesta la dodecafonía —que la hace apta para que se la interprete lo mismo como acto revolucionario que como continuación de una tradición que no puede infringirse—, ya se había revelado en el pensamiento de Schönberg. Desde la inteligente posición de conservador que adopta, Hindemith, coherente en sus escritos con su obra como músico, ve la dodecafonía exclusivamente como una ruptura violenta, como la pretensión absurda de infringir un orden natural y eterno constituido por la tonalidad: única posibilidad auténtica —en su opinión— de que dispone la música. Su convicción de que todo lo que va contra la organización natural y el parentesco de los sonidos significa caos, desorden, incomprensibilidad, no-música en definitiva, se revela, sin posibilidad de equívoco, desde las primeras páginas del más importante de sus ensayos [11]: «El maestro de música encontrará en estas páginas los fundamentos de la composición musical, que, como resultan de la formación natural de los sonidos, tendrán

siempre validez» [12]. Sin adentrarnos en las particularidades técnicas del discurso de Hindemith, nos podemos limitar a poner de relieve el sentido general de su razonamiento: lo que se toma con más empeño es salvar la naturalidad, la racionalidad y, por tanto, la eternidad de la tríada mayor —acorde en el que se funda la armonía clásica tonal—; no nos hallamos, pues, muy alejados de Rameau. La tonalidad no puede devenir objeto de discusión porque «se trata de una fuerza, como la fuerza de atracción de la tierra» [13]; por su parte, la tríada mayor es «sencilla y sorprendente como la lluvia, el hielo o el viento. Mientras haya música, se partirá siempre de ese acorde, que es el más puro y el más natural de todos los acordes; a él deberá tender toda resolución; el músico está ligado a él del mismo modo que el pintor lo está a los colores primarios y el arquitecto a las tres dimensiones [...]» [14]. Así, pues, Hindemith apela a los argumentos tradicionales hasta entonces vigentes, para afirmar, con una fe y un ardor admirables, el carácter inamovible de la tonalidad, en un momento en que todo está contra él: la teoría y la práctica.

Como otros muchos músicos y teóricos, Hindemith no se da cuenta de que, pese a fundarse la armonía y la tonalidad, en algunos aspectos, en fenómenos acústicos, sin embargo, su realidad histórica simboliza una elección humana. Viene a cuento recordar ahora un escrito de Schönberg citado por Herbert Eimert en su *Manual de técnica dodecafónica**, en el que el inventor de la dodecafonía concluye, con suma claridad, que la tonalidad no se reveló como un postulado a favor de las condiciones naturales, sino sólo como la utilización de una serie de posibilidades naturales, como un producto del arte, como un producto de la técnica artística: «Desde el instante en que la tonalidad no es una condición impuesta por la naturaleza, carece de significado la insistencia en el hecho de que se la quiera conservar como ley natural». Según Hindemith, solamente una música que se compone teniendo presente su parentesco con los sonidos indicados por la naturaleza puede ofrecer garantías de ser comunicable y comprensible. Es evidente que no existe entonces ninguna diferencia sustancial entre atonalidad y dodecafonía, dado que, fuera de la tonalidad, ningún sistema tiene derecho a existir y todos son igualmente arbitrarios.

Desde este punto de vista, la dodecafonía no es más que un esquema abstracto, un «mero problema arquitectónico de un formalismo tal que, frente a él, los artificios del antiguo contrapuntista flamenco parecen un juego de niños». En opinión de Hindemith, el alejamiento de la tonalidad se debe a una búsqueda absurda de la libertad absoluta, que, traduciéndose en una negación de la naturaleza, reviste el aspecto de una anarquía injustificada. La mú-

* Cfr. *Lehrbuch der Zwölftontechnik*, Wiesbaden, Breitkopf und Haertel, 1950. *(N. del R.)*

sica atonal o —mejor dicho— la «música que niega el parentesco de los sonidos entre sí» tiene sus orígenes a finales del siglo XVII, cuando el teórico Andreas Werkmeister publicó su tratado sobre el «temperamento» [15], con el cual, aunque aparentemente se propusiera consolidar el sistema tonal mediante la nivelación de los sonidos, lo que en realidad hizo —según Hindemith— fue abrir la puerta que condujo a la disolución de dicho sistema, al introducir una alteración en el orden natural. En este sentido, la preponderancia de la música pianística en el último siglo ha sido perjudicial; con el descubrimiento del temperamento igual, «le sobrevino al mundo una maldición: la maldición del logro demasiado fácil de las uniones entre los sonidos». «La composición "atonal" —concluyó Hindemith— representa la última realización de este descubrimiento: es la adoración acrítica de la idólatra afinación atemperada del piano.» La atonalidad se puede parangonar con un *no ser* desprovisto de significado: «hoy, naturalmente, sabemos que no puede existir atonalidad alguna; que, todo lo más, esta denominación se corresponde con el desorden armónico». Está claro que Hindemith identifica tanto la atonalidad como la dodecafonía, simplemente, con un movimiento de estéril oposición y de rebelión contra la tradición, actitud inconcebible —según Hindemith— si se tiene en cuenta que es lógicamente imposible sustraerse a una tradición cuya validez se funda en una verdad eterna y natural, y no en algo convencional.

Casi paradójicamente, la tradición tiene en el fondo el mismo valor para Webern que para Hindemith; para el músico que llevara el lenguaje dodecafónico a sus consecuencias extremas, la tradición armónica-tonal viene a ser el fundamento que justifica la validez del nuevo lenguaje, que no es menos natural que el antiguo. En el pensamiento de Webern [16], la dodecafonía se presenta como una amplificación del concepto clásico de tonalidad y no como una ruptura con éste: un sistema *natural* en el mismo y preciso sentido en que lo era la tonalidad para los teóricos del siglo XVIII, pues la dodecafonía no es otra cosa que la utilización de un número más amplio de armónicos [del que se emplea en el sistema tonal tradicional]. Sobre este punto, Webern es muy esclarecedor, y su posición, netamente anticonvencional: el nuevo sistema —afirma— «es completamente justo» por haber «nacido de la naturaleza del sonido»; la continuidad con la tradición viene garantizada por el hecho de que el *nuevo* sistema «nos fue dado por la naturaleza de manera análoga a como se nos dio el que se ha practicado hasta el día de hoy».

Schönberg había abolido la diferencia entre consonancia y disonancia, afirmando la historicidad y la convencionalidad de todo sistema; por su parte, también Webern pretende abolir esa diferencia demostrando que no es cualitativa sino —por así decirlo— cuantitativa: «no es sustancial, sino una diferencia de grado. La disonancia no es más que otro peldaño de la escala».

De este modo, la dodecafonía es defendida en el terreno de sus adversarios; en vez de reivindicar la legitimidad del nuevo sistema, Webern escoge el camino opuesto: admite que todo sistema es una invención libre, contra cualquier pretensión de conferirle carácter absoluto a uno de los sistemas viables en virtud de una presunta fundación natural del sistema en cuestión. La dodecafonía es válida porque no constituye más que una extensión de la naturalidad de la tonalidad, fundada en la escala diatónica, que «no fue inventada, sino hallada». Es curioso el hecho de que se haya inspirado precisamente en Webern aquel movimiento de vanguardia que reconoció en la música de este compositor un límite infranqueable, más allá del cual se hacía inevitable una ruptura definitiva con la tradición; según la vanguardia, la música de Webern habría agotado todas las posibilidades del material diatónico, fuera del cual no quedaría otro camino que el silencio o una música que prescindiera totalmente de la tradición occidental, de la escala diatónica y de las estructuras clásicas. Si Webern fue un profeta con su música —por lo menos, de acuerdo con la interpretación que de ésta diera la más reciente vanguardia—, no lo fue, en cambio, con sus escritos; en éstos, lo que más le preocupaba a Webern era salvar la continuidad con la tradición, así como la coherencia lógica de la forma como presupuesto de la comunicabilidad del discurso musical. También los teóricos de vanguardia, en sus argumentaciones, recurren a menudo al concepto de naturaleza; ahora bien, si para Webern tal concepto se identifica con un sistema organizado, cuya organización descansa sobre leyes eternas, para aquéllos, por el contrario, la naturaleza tiene el significado de algo originario, de antecedente de cualquier sistema y de superestructura lógica: el significado de sonido en estado puro, entendido eidéticamente —y usamos ahora una expresión típica de la fenomenología husserliana por remitirse frecuentemente a ésta la vanguardia postweberniana*.

4. Dodecafonía y filosofía

Se ha hablado mucho, en estos últimos años, de las eventuales relaciones entre la dodecafonía y la filosofía, es decir, se ha intentado probar que el siste-

* El filósofo alemán Edmund Husserl (1859-1938) es uno de los más importantes promotores de la denominada *fenomenología,* método consistente en la descripción del contenido intencional de las actividades y vivencias psíquicas. Como para Husserl consiste, fundamentalmente, en la descripción de los datos inmediatos de la conciencia, se trata de determinar las estructuras de la actividad desarrollada por dicha conciencia, estructuras llamadas *esencias* por el mencionado filósofo, de las que tenemos una *intuición eidética.* La fenomenología tiene por objeto la esencia, todo lo que un ser es —*eidos*—, pero transpuesto en idea. Véase Alberto Caturelli, *La filosofía,* Madrid, Gredos, 1966 (Bibl. Hispánica de Filosofía, 49), pp. 474 ss. *(N. del R.)*

ma dodecafónico implicaba una determinada *Weltanschauung**; pero se trata de relaciones extremadamente problemáticas, inciertas y, todas ellas, fácilmente confutables. Si la concepción armónica-tonal [de la música] se puede encuadrar sin dificultad en la visión newtoniana del mundo —concebido éste como un mecanismo regido por leyes infalibles de carácter matemático, en el que no son imaginables ni anomalías ni excepciones—, entrañaría una simplificación excesiva, pero no desprovista de fundamentos, afirmar que los presupuestos filosóficos de que se sirvieron los primeros teóricos de la dodecafonía presentaban una analogía, aunque vaga, con el convencionalismo de la lógica moderna y con el relativismo de la ciencia moderna. Esta relación se nos brinda como la más intuitiva y como la más fácilmente aceptable, a pesar de la arbitrariedad y la gratuidad propias de generalizaciones de este género; no obstante, se han barajado otras propuestas y, de esta manera, ha hallado cierta fortuna la tentativa de instituir un parentesco entre la dodecafonía y la fenomenología de inspiración husserliana.

El crítico, investigador y compositor francés René Leibowitz, con su plena y total adhesión a la dodecafonía schönberguiana, representa quizá el ejemplo más significativo de una interpretación de ésta en clave fenomenológica. Según Leibowitz, «sólo situándonos en una perspectiva fenomenológico-existencial estaremos en condiciones de comprender cuanto representa la novedad peculiar de la técnica de los doce sonidos» [17]. Ya en toda la obra teórica y práctica de Schönberg está implícita la típica actitud de reducción fenomenológica**, desde el momento en que, «al desembarazarse del sistema tonal, aquél [Schönberg] se sitúa, en cierto sentido, fuera de cualquier contingencia musical preestablecida [...]. Tal postura, que *pone "entre paréntesis" el mundo musical,* se corresponde perfectamente con el procedimiento de la *reducción fenomenológica,* tal y como lo entiende Husserl». Únicamente, des-

* Cosmovisión. *(N. del R.)*

** Mi conciencia se hace presente y se contempla a sí misma, adviniendo a la intuición de la esencia dada en el dato —que Husserl llama fenómeno— al poner el mundo «entre paréntesis» o «fuera de juego»; de este modo, se supera el yo ingenuo comprometido con el mundo y se alcanza el yo fenomenológico que ha prescindido del mundo, de la subjetividad, de Dios, de todo, en definitiva, lo cual, en principio, podría constituir una dificultad para intuir la esencia pura, así que debe seguirse de aquí la necesaria «descripción» de las esencias. La descripción fenomenológica determina esferas eidéticas regionales autónomas, aunque es posible avanzar más lejos; efectivamente, si lo que se deja «fuera de juego» o «entre paréntesis» no son solamente el mundo y la subjetividad, sino absolutamente todo lo que no sea la pura conciencia, es evidente que el «residuo» no eliminable es la misma *conciencia trascendental;* entonces, la reducción fenomenológica que accede a ésta es la «reducción trascendental», de modo que hay algo que no es reducible, y esto es —como dice Husserl— la «región de la conciencia pura», que es «el campo fundamental de la fenomenología». Cfr. E. Husserl, *Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica,* México, Fondo de Cultura Económica, 1949, § 50. *(N. del R.)*

pués de este acto de *puesta entre paréntesis,* se puede proceder a la *constitución* de un universo sonoro en el sentido fenomenológico, gracias a un acto intencional de organización de los doce sonidos de la escala cromática. Frente a esta interpretación, que cuenta con el pleno consenso —por ejemplo— de Luigi Rognoni [18], se podría, sin embargo, argumentar, incluso desde la perspectiva fenomenológica, que el material de la escala cromática está lejos de poderse presentar como la *esencia eidética* previa a cualquier sistema preestablecido, sino que dicho material permanece todavía en el seno de la civilización musical de Occidente, de la que la escala cromática es un dato fundamental. Además, todo intento de *reducción,* o esperanza de poder prescindir de todos los esquemas con el fin de alcanzar un mundo precategórico, resultaría siempre sumamente problemático.

En opinión de Leibowitz, tanto la tonalidad como la modalidad desempeñan un papel parangonable con «los esquemas organizadores de Kant»: representaciones intermedias, homogéneas, de las categorías y de los fenómenos. El compositor no elige la tonalidad, por cuanto que ésta es, en cierta medida, un *dato desde tiempo atrás.* La dodecafonía revoluciona este estado de cosas: el acto compositivo —dice Leibowitz— se ve limitado, exclusivamente, una vez que se efectúa la elección de la serie original, aun sin que asuma ésta el papel de esencia que precede a la existencia, sino, por el contrario, el de elemento «existente recreado en cada nuevo esfuerzo compositivo, que elabora su esencia y sus propias leyes». Por tanto, la obra dodecafónica —para Leibowitz— se diferencia profundamente de la tradicional, sea modal o tonal, no sólo por el uso que hace de una técnica distinta, sino por la estructura, también distinta, que posee el acto creativo. Desde la multiplicidad del mundo modal, en el que cada modo se correspondía con un esquema preestablecido, motivo por el cual aquél puede definirse como un sistema que subraya la *particularidad* de cada modo, se llega, a través de un desarrollo lógico, a la *universalidad* del sistema tonal, en el que la diferencia entre una composición y otra es solamente *relativa,* «pues todas las tonalidades participan de la misma esencia». La dodecafonía se presenta así como un esfuerzo de síntesis por contener los dos aspectos —el *particularizante* y el *universalizante*—: cada serie es un *todo* específico que confiere a las melodías y a las armonías una fisonomía peculiar, pero, al mismo tiempo, al abrazar el *tonal cromático,* adquiere un carácter universal, puesto que, desde este punto de vista, «su esencia es similar a la de cualquier otra posible serie de doce sonidos».

La interpretación que hace Leibowitz de la dodecafonía se inserta en su visión de la historia de la música: la dodecafonía configuraría la última etapa, la síntesis dialéctica de un proceso secular en el que la disonancia, desde la instauración de la polifonía en adelante, extiende su dominio cada vez más,

progresando constantemente. La dodecafonía no es más que «una toma de conciencia cada vez más tonal con respecto a las posibilidades de la escala cromática». Si Schönberg tendía a concebir la dodecafonía como un instrumento, como un método abierto, susceptible de evolución y de correcciones, dado que desmitificaba todo sistema y le despojaba de la calidad de sagrado, Leibowitz, en cambio, tiende a encerrar la dodecafonía en un *sistema,* al encuadrarla en un rígido esquema histórico del que constituiría una etapa conclusiva. No obstante, la misma fenomenología que sirvió a Leibowitz —y no sólo a éste— para llevar a cabo la consagración de la dodecafonía, en particular de la schönberguiana, también pudo haber servido, igual de bien, para sostener una tesis del todo opuesta, en valerosa defensa de la tonalidad.

Toda la profunda cultura musical, filosófica y matemática de la que era poseedor el ilustre director de orquesta e investigador Ernest Ansermet se condensó en un vastísimo ensayo [19] que representa, quizás, una de las más completas e inteligentes tomas de conciencia a favor de la concepción armónica-tonal como única posibilidad para la música, fundando sus argumentaciones en una concepción filosófica fenomenológica-existencial. Para Ansermet, un estudio fenomenológico de la música significa analizar «los fenómenos de la conciencia que entran en juego cuando se da la *aparición de la música en los sonidos,* fenómenos que son los que nos explican tal aparición». El fenómeno perceptivo es, pues, el primer objetivo de este estudio, que nos permitirá llegar hasta el análisis de las auténticas estructuras musicales. Ahora bien, los fenómenos de la conciencia estimulados por la música «son idénticos a los que se hallan en el origen de las determinaciones fundamentales del hombre en su relación con el mundo, con Dios y con la sociedad humana»; es entonces imposible —dice Ansermet— hacerse una idea de la música sin hacerse una idea del hombre, sin perfilar toda una filosofía, una metafísica. De esta manera, la música desempeña un papel global y revelador en la conciencia humana, siendo la tonalidad su ley infranqueable: «La ley ética de la conciencia musical es su ley tonal»; sin embargo, si esta ley se viola, como ha sucedido a menudo en la música contemporánea, si se abandona «el fundamento de los fundamentos», que se expresa mediante la relación fundamental tónica-dominante-tónica, «parece como si a la conciencia musical le afectara una impotencia creadora». «La pérdida de este fundamento —concluye Ansermet— equivale, para la conciencia musical, a la muerte de Dios», por cuanto que la relación tónica-dominante-tónica posee una estructura análoga a la relación que los hombres establecen con Dios.

Si la tonalidad no es una técnica compositiva, no funda su validez en una presunta derivación de la naturaleza, sino en un proyecto intencionado de la conciencia humana, que la asume como posibilidad del lenguaje musical: la

estructura del discurso musical se corresponderá, o —mejor dicho— formará un todo, con la estructura de la conciencia musical. De aquí surge la polémica con Schönberg: no es posible pensar —afirma Ansermet, refiriéndose al *Tratado de armonía*— que el concepto de consonancia pueda superarse y que el oído, afinándose, pueda captar relaciones entre sonidos de la serie de armónicos cada vez más lejanos. La educación del oído es una educación de la conciencia musical y de su fundamental «actividad racional». La ley tonal no es la ley natural, ni del oído ni del sonido, sino de la conciencia musical. Afinar la conciencia musical significa afinar su capacidad de percibir estructuras tonales cada vez más complejas y, por supuesto, fuera de estas estructuras no puede existir significado alguno, porque «la relación entre la quinta y la cuarta en la octava es el único fundamento posible en el mundo de los sonidos musicales» para la conciencia humana.

Sobre estas bases filosóficas se articulan los complicados y agudos análisis de la música contemporánea, de la que Ansermet es un profundo conocedor. Si Strawinsky —a quien Ansermet dedica una larga nota crítico-filosófica— representa hoy la vía exclusiva de salvación para la música, en cambio poco se salva de toda la producción dodecafónica; solamente algunos pasajes compositivos de Alban Berg, en los que Ansermet decanta estructuras tonales que afloran de nuevo, inconscientemente, en el seno de las estructuras seriales cuentan, en su opinión, con una justificación y una razón de ser expresiva.

El debate sobre la dodecafonía dentro del mundo musical y filosófico contemporáneo no es ya, tan sólo, una polémica para especialistas que se agote entre los angostos límites del campo estrictamente técnico-musical. Se ha visto cómo el problema, que podría haberse reducido a una cuestión de mera técnica compositiva, en realidad, ha implicado infinidad de problemas estéticos y filosóficos y se ha convertido en un paso casi obligado para cualquier estudioso que se haya ocupado de cuestiones teóricas-musicales; y no sólo esto, sino que incluso se puede llegar a afirmar que quizás hoy la dodecafonía se haya erigido en el banco de pruebas de toda teoría estética: se ha observado cómo abundantes estudios de estética musical fallan a menudo, precisamente, al tratar de este punto por no lograr comprender ni justificar la nueva realidad dodecafónica, que ya no puede eliminarse, de modo alguno, del panorama de la música contemporánea. No ha habido un crítico musical ni un musicológo que no haya dado su interpretación de la dodecafonía, sea en clave mística, pitagórica, racionalista, sociológica, etc., bien condenándola, bien exaltándola, como si la dodecafonía consistiera en una fórmula milagrosa capaz de producir, de por sí, obras maestras.

5. *Ernst Bloch y el pensamiento utópico*

No es tal vez del todo casual que, ni más ni menos, en los años en que Schönberg meditaba y proyectaba su nuevo método de componer con doce notas, que no fueron otros que los de la Primera Guerra Mundial, un gran filósofo, como Ernst Bloch, por más de un motivo cercano a la mentalidad y al espíritu del inventor de la dodecafonía, publicara la que probablemente sea su obra más conocida y famosa: *Der Geist der Utopie* *. Por lo que concierne a algunos aspectos, este libro puede leerse como si se tratara de una transposición, en términos filosóficos muy conscientes, de las aspiraciones ético-musicales y estéticas que tuvo Schönberg en los años que transcurrieron entre la alucinación expresionista y la reconstrucción dodecafónica. De aquí que *Der Geist der Utopie* encierre un significado tanto mayor por cuanto que el esfuerzo filosófico de Ernst Bloch se inserta en un clima muy idóneo, que, a pesar de la aparente abstracción de carácter totalizador en la que se mueve, contiene importantes referencias culturales —en general— y musicales —en particular.

El ansia expresiva que Schönberg proyecta sobre las obras musicales que compone en estos años, al andar buscando una expresión que vaya más allá de la pura subjetividad y del restringido mundo de los sentimientos individuales con el fin de alcanzar las regiones de lo ideal, de lo metafísico, encuentra uno de sus momentos más elevados en *Moisés y Aarón,* la ópera inacabada en la que ya pensaba en 1915 pero que no realizó hasta 1932. Esta ópera —terminada en lo que al libreto se refiere, aunque no en lo que a la música— no es otra cosa, en el fondo, que el contraste entre la utopía y la realidad, entre la inefabilidad del ideal y la caída de éste en el mundo de la palabra, de la realidad. Quizás pueda la música simbolizar el modo, el único modo, a través del cual pueda encarnarse el axioma utópico de la idea, al menos —como decimos— a nivel simbólico. También para Bloch, la música posee un axioma utópico superior al de todas las demás artes. Ahora bien, si la música posee un axioma utópico, esto no significa que realice la utopía, sino más bien que la anuncia, que es su símbolo, que es su motor propulsor. Por este motivo, la música es un lenguaje, pero un lenguaje incompleto, que hace alusiones pero sin consumarlas, que apela a otra realidad pero sin deparárnosla plenamente. Bajo este perfil, la vieja disputa entre los expresionistas y los formalistas, entre los románticos y Hanslick, cae por tierra o, al menos, se reviste de un aspecto absolutamente nuevo, lo que se constata en una en-

* Nacido en 1885 y muerto en 1977, el filósofo alemán Ernst Bloch publicó *El espíritu de la utopía* en 1918. No se le debe confundir con Ernst Bloch (1880-1959), compositor estadounidense de origen suizo. *(N. del T.)*

trevista que se le hizo a Bloch en 1974 a propósito de su obra *Der Geist der Utopie,* resumiendo el filósofo la extensa parte que dedicara a la música dentro de ella con las siguientes palabras: «¿[...] qué decir del lenguaje de la música? ¿Por qué todo el mundo cree comprenderlo y, sin embargo, nadie sabe realmente qué significa la música o qué significado concreto encierra una melodía? Aunque tampoco se la comprende [...]»; y concluye más adelante: «¿Cuándo comenzaremos por fin a comprenderla de forma clara? ¿Cuándo podremos sentir diáfanamente a Beethoven, escuchándolo y comprendiéndolo como si se tratara de una palabra que se verbaliza? Al permanecer abierta, la música es una expedición a la utopía, a la utopía de nosotros mismos. De aquí que dentro de ella resuene el encuentro con el Yo» [20]. La forma que la música adopta no constriñe, pues, su significado: aquélla no lo encierra dentro de unos confines formales; más bien, representa una especie de enigmática anticipación de un reino que está por venir: el reino de la utopía, profecía y presagio de un mundo mesiánico; de esta manera, la música adquiere un potente valor propulsor con respecto a la historia de la humanidad.

Entre la forma y la expresión se instaura, por tanto, una tensión dialéctica, en el sentido de que la música es, para Bloch, una forma que tiende a la expresión, un lenguaje que no se halla formado aún completamente, que es como «el tartamudeo de un bebé» pero que, en cualquier caso, propende desesperadamente al lenguaje y no se conforma con alcanzar la condición propia de un lenguaje, sino que pretende ser el lenguaje por excelencia. Por este motivo, la música no permite nunca que se la comprenda totalmente, aun cuando represente una incesante invitación a la comprensión. Por este motivo también, la música no podrá jamás reducirse al lenguaje de las palabras; antes bien, en cierto sentido, todas las palabras pueden acompañar a la música, precisamente porque aquéllas, de por sí, no se adecuan al significado de ésta, a la aspiración que la música tiene de ser el lenguaje originario o —lo que es lo mismo— el lenguaje definitivo o último del hombre: el que, desde una perspectiva utópica, es el lenguaje de la redención final. Se viene a crear así una tensión entre la música que podemos escuchar, la concreta que la realidad cotidiana de la historia de la música nos proporciona, y una música *ideal,* metahistórica, que no dispone de otra realidad que la que nos deparan los vestigios que quedan de ella en la música real, en las obras maestras más ricas en significados que nos ofrece la historia de la música, permitiéndosenos así vislumbrar todo el poder utópico que la música encierra. De aquí que las obras maestras de la historia representen siempre una promesa tangible, pese a que no puedan brindarnos jamás el futuro sino sólo una imagen, un símbolo concreto de ésta. «[...] El sonido camina en nuestra compañía y, finalmente, no se somete a un exilio alegórico en un país que nos es extraño y que nos está prohibido. Aunque permanezca en plan alusivo e incluso carez-

ca de autenticidad, [el sonido] no se limita a ser un signo; el lenguaje enigmático de que hace uso [el sonido] no pretende ocultarnos nada que no se haya resuelto antes en el plano ultraterrenal: la función de la música consiste en la apertura más completa, mientras que el misterio, lo comprensible-incomprensible, todo lo simbólico que la música contiene, constituye el objeto humano que le es más propio: aquello que *realmente* queda encubierto.» Bloch concluye: «[...] los nuevos músicos precederán a los nuevos profetas; es a la música a la que queremos reservar la primacía de una realidad inefable [...]». Los conceptos expresados por Bloch en un estilo, a menudo, metafórico e imaginativo, tan frecuente en los años en que estaba de moda el expresionismo, son muy análogos, en el fondo, a los expresados por Schönberg. Las palabras con que Schönberg cierra el segundo acto de *Moisés y Aarón* parecen una paráfrasis del Bloch de *Der Geist der Utopie.* La tensión dialéctica que se desencadena en el interior del lenguaje musical propiamente dicho viene expresada tanto por la imposibilidad de Moisés, que no consigue que lo entiendan, como por la imposibilidad de adecuación de las palabras cantadas por Aarón con respecto a las cantadas por Moisés. La idea utópica de Moisés no sabe hacerse música, no logra comunicar nada, mientras que la voz de Aarón está demasiado alejada de la idea utópica, irreconocible, indecible, inexpresable, de Moisés:

¡Así, pues, gané!
¡Cuanto pensé, fue todo locura,
y no puede ni debe
decirse!
¡Oh palabra, palabra que me falta!

De este modo termina el segundo acto —el último de los musicados— de la ópera de Schönberg *Moisés y Aarón;* aquí, la «palabra» a la que se alude no es otra cosa, quizás, que aquel lenguaje plenamente significativo que no tiene nada que ver con el lenguaje verbal; antes bien, puede identificarse con el punto límite de desarrollo del lenguaje musical —del cual el mismo Bloch ofrece una especie de historia *ideal* a través de su ensayo—, con aquel lenguaje verdaderamente explícito del que la música histórica nos brinda, aunque sea de una forma inacabada y conflictiva, una anticipación y una promesa. Los años del expresionismo —los de *Pierrot lunaire* y *Erwartung*— acentuaron el momento de la lontananza y de la falta de aferramiento al ideal utópico, a la problemática de la comunicación musical, en tanto que, con la dodecafonía, Schönberg quiso insistir en que —como afirmara Bloch— «el sonido no se somete a un exilio alegórico en un país que nos es extraño y que nos está prohibido», pues, gracias a la utopía, el sonido se puede convertir en

una fuerza activa y propulsora dentro de la historia. Aunque los nexos existentes entre Bloch y Schönberg sean muy frágiles y no se pueda asegurar que el primero haya comprendido el alcance de la dodecafonía del segundo, hay un indudable parentesco entre ambos, que se manifiesta, sobre todo, en el anhelo mesiánico que anima el pensamiento de los dos. Un *Aforismo* de Schönberg, escrito probablemente en el lejano año de 1910, resume a la perfección lo que es, conjuntamente, un estado de ánimo y una filosofía del arte —filosofía y arte a los que permaneció fiel el músico durante toda su vida:

«El arte es la invocación angustiosa de aquellos que viven dentro de sí el destino de la humanidad; de aquellos a los que no les satisface éste, sino que lo asumen resignadamente; de aquellos que no sirven pasivamente al motor llamado "potencias oscuras", sino que se lanzan al engranaje en movimiento para comprender su estructura; de aquellos que no apartan los ojos a un lado para ponerse a buen recaudo de las emociones, sino que los abren de par en par para afrontar cuanto haya que afrontar; y de aquellos que, no obstante, cierran a menudo los ojos para percibir de esta manera lo que los sentidos no les transmiten, para mirar dentro de sí lo que sólo en apariencia acaece fuera de sí, siendo dentro de ellos mismos donde existe el movimiento del mundo; afuera no llega más que el eco de este movimiento: la obra de arte» [21].

6. *Adrian Leverkühn: dodecafonía y vanguardia*

La invención de la dodecafonía ha sido, sin dudas de ninguna clase, uno de los acontecimientos más demoledores de la historia de la música de nuestro siglo; ahora bien, la importancia de la dodecafonía no se reduce al hecho de que, con ella, se haya inventado un nuevo lenguaje musical, sino que todo esto ha estimulado la capacidad de reflexión de los filósofos y de los hombres de cultura en general, además de haber estimulado la de los críticos musicales y la de los músicos. Como es sabido, de la dodecafonía nació la vanguardia; sin embargo, aunque el principio del serialismo procede de Schönberg y de su escuela, es incuestionable que los principios inspiradores de la dodecafonía se descuidaron y se traicionaron por la escuela de Darmstadt, o, tal vez —se podría decir con mayor propiedad—, esta escuela contenía en potencia, al crear y al concebir la música de un modo nuevo, implicaciones que iban mucho más allá de la voluntad de su primer inventor.

Ocurre con frecuencia que las invenciones se les escapan de las manos a los propios inventores; quizás haya sido precisamente éste el caso de la dodecafonía. Ya Webern había sometido, como músico, la dodecafonía a la pura abstracción, al conceder la primacía al aspecto combinatorio con respecto al expresivo. Ciertamente, el nuevo lenguaje dodecafónico ponía al

desnudo, a causa de su misma estructuración interna, uno de los problemas estéticos más dramáticos que se planteaban al operar artísticamente, especialmente en nuestro tiempo: la antinomia existente entre la libertad y la necesidad, entre la expresión y las leyes del material sonoro, entre la comunicación y la objetividad impersonal del número. Schönberg llevó a cabo una elección nítida al enfrentarse a esta alternativa, decantándose entonces por la expresión no sujeta a compromisos de ningún género e insistiendo en que la dodecafonía, para él, no era otra cosa que un método que debería seguirse sin incurrir en ninguna clase de fanatismos y que debería traicionarse siempre que fuera necesario, pues lo que uno debería hacer solamente era dejarse arrastrar por el impulso interior que impelía a la expresión y a la comunicación.

Dentro de la última etapa de la vida de Schönberg, justamente en 1947, se publicó la famosa novela de Thomas Mann titulada *Doktor Faustus,* en la que se ofrecía una interpretación de la dodecafonía que se encauzaba en una dirección totalmente diferente de aquella que Schönberg le había asignado originariamente. Es sabido que Adorno tuvo mucho que ver con esta novela: le sugirió a Thomas Mann no sólo algunas cuestiones de carácter técnico en particular, sino, sobre todo, la filosofía inspiradora del nuevo lenguaje; indudablemente, debió de existir un buen ajuste de pensamiento entre el crítico y el escritor al respecto. Por su parte, Schönberg debió de resentirse a causa de que, en *Doktor Faustus,* la invención de la dodecafonía se atribuye al héroe de la novela, Adrian Leverkühn, no haciéndose mención alguna, ni siquiera a través de una nota, de que el verdadero autor de aquélla había sido Schönberg; no obstante, el motivo más serio del resentimiento fue otro: Schönberg tuvo ocasión de constatar que el significado que Thomas Mann le había dado a la dodecafonía en su novela había sufrido una profunda alteración con relación al significado que él mismo le había dado antes. Por otro lado, Thomas Mann había comprendido a la perfección cuál había sido el auténtico motivo del resentimiento de Schönberg; tanto fue así que, a propósito de la apostilla añadida posteriormente, al final de *Doktor Faustus,* a petición de Schönberg, en la que reconocía a favor de éste la paternidad de la dodecafonía, tuvo que escribir en *Roman eines Romans* *: «Debo hacerlo así y lo haré: el libro llevará en lo sucesivo, a petición de Schönberg, una apostilla que dilucide, en beneficio de los que lo desconocen, el derecho que éste tiene de propiedad espiritual. Actuar de este modo va un poco en contra de mis propias convicciones, no ya porque semejante aclaración produzca una pequeña grieta dentro del mundo esférico y concluyente que se describe en mi novela, sino porque la idea de la técnica de los doce sonidos adquiere en el campo de acción del li-

* Cfr. la ed. cast.: *Los orígenes del Doctor Faustus. La novela de una novela,* Madrid, Alianza, 1976 (Alianza Tres, 25). *(N. del T.)*

bro, en ese mundo en el que se dan el pacto con el diablo y la magia negra, una coloración, un carácter, que no poseía en su esencia —¿no es verdad?—, motivo por el cual dicha idea se convierte, en cierto sentido, en mi propiedad, es decir, en propiedad del libro. El pensamiento de Schönberg y mi versión ad hoc * divergen tanto que, de haber podido prescindir de la infracción estilística que cometía al no citar su nombre, no lo habría citado en mi texto, porque, a mi modo de ver, lo que resultaba casi ofensivo era precisamente citarlo». Efectivamente, el significado que adquiere la dodecafonía en *Doktor Faustus* es completamente diferente del que asumía en la obra y en el pensamiento de Schönberg: en la obra de Thomas Mann, la dodecafonía representa la reacción contra la esterilidad creativa de toda una época, la reacción contra el viejo y falso subjetivismo y contra la efusión expresiva, por considerarse uno y otra totalmente inadecuados con relación al sentido trágico del mundo contemporáneo. El pacto con el diablo constituye una especie de garantía negativa, gracias a la cual la esterilidad puede erradicarse de manera positiva, mediante la objetividad y la frialdad aportadas por la construcción dodecafónica: en ésta, la desesperación asume la forma de lo impersonal, de la ausencia de sí, del refugio en la pureza glacial de la forma, en el rigor del cálculo, en el abstracto esoterismo numérico.

Todo esto es absolutamente ajeno a la personalidad de Schönberg, así como a la práctica y a la teoría dodecafónicas. Para Schönberg, donde no existe una regla, reina el caos, la ausencia de la forma, y donde no existen forma y unidad, no hay posibilidad alguna de establecer una comunicación. Por las razones expuestas, Schönberg, a quien, más que ninguna otra cosa, apremiaba al máximo el valor comunicativo-expresivo del arte, no habría podido compartir bajo ningún concepto la afirmación de Adorno según la cual «la tarea actual del arte consiste en introducir el caos dentro del orden» [22]. Probablemente, Adorno y Thomas Mann erraron al interpretar el significado de la dodecafonía de Schönberg; sin embargo, ejercieron como profetas al vislumbrar el destino que aguardaba a la música, después de los años cincuenta, en manos de las vanguardias salidas de la escuela de Darmstadt. Sin ningún género de dudas, Adrian Leverkühn no encarna a Schönberg, sino al nuevo modelo de músico propio de la segunda mitad de nuestro siglo; de aquí que la novela de Thomas Mann sea de fundamental importancia, ya que ofrece, al menos en clave literaria, una visión casi profética del destino de la vanguardia: elevar la esterilidad creativa, tal y como se entendía tradicionalmente, al rango de regla y de estilo de un nuevo modo de concebir el arte y el «lenguaje».

* Entiéndase: la versión que nos brinda Thomas Mann del pensamiento de Schönberg en *Doktor Faustus. (N. del T.)*

Explicando su nuevo modo de componer, el protagonista de la novela *Doktor Faustus* afirma que «[...] la libertad no es más que un término sinónimo de subjetividad, pero un bello día, insatisfecha ya de sí misma, desespera de las posibilidades de creación con que cuenta y busca tutela y seguridad en la objetividad» [23]. Ahora bien, esto representa tan sólo un primer paso en orden al futuro pacto con el diablo, que será el que sancione el sentido que se le dé a la nueva objetividad. Precisamente, por boca del diablo, Thomas Mann afirma significativamente que «el movimiento histórico del material musical se ha vuelto contra la obra acabada en sí. Dicho material se pliega en el tiempo y repudia la extensión temporal que es el espacio en el que se mueve la obra musical, al que deja vacío» [24]; a lo que Adrian Leverkühn responde: «[...] se podría potenciar el juego, jugando con formas mediante las cuales —como se sabe— la vida se eclipsa».

La sombra de Adorno se proyecta con claridad sobre tan famosas páginas que contienen el diálogo entre el diablo y Adrian Leverkühn; ¡cómo no recordar entonces las páginas escritas por ese musicólogo, algunos años después de *Doktor Faustus,* dentro del ensayo titulado *Envejecimiento de la nueva música!:* en ellas acusaba a la vanguardia, ni más ni menos, de haber consumido su potencial revolucionario y de haber convertido en objeto de fetichismo el material sonoro, al haber reducido éste a meras fórmulas carentes de peso humano y musical, a puros ejercicios esotéricos. No obstante, ¿no había sido exactamente esto lo que, de algún modo, se había previsto en el pacto efectuado entre el músico protagonista de *Doktor Faustus* y las fuerzas de lo negativo, personificadas por el diablo? ¿Acaso Adorno, al hacer tales acusaciones, no estaba elogiando públicamente la actuación derivada de la unión que se dio entre «el esteticismo y la bárbarie», de la que a menudo había hablado Thomas Mann como característica, en los nuevos tiempos, de la clase de arte que habría surgido en el mundo «después de Auschwitz?» *. ¿No había sido precisamente Adorno quien dijera que, después de Auschwitz, no sería ya posible hacer poesía? En el fondo, el arte de Adrian Leverkühn es arte únicamente en un sentido metafórico; por el contrario, en el sentido más propio

* La referencia que se hace aquí es al tristemente famoso campo de concentración instalado por los alemanes durante la Segunda Guerra Mundial en el término de Oswiecim, población de Polonia, en el que se calcula que fueron asesinados tres millones de personas. Por consiguiente, lo que quiere indicarse con semejante expresión de tan infausto recuerdo es que la unión del «esteticismo» con la «barbarie» devendría una característica definidora del arte musical de la última postguerra. Téngase en cuenta que la *actuación* de los nazis se distinguió también por la *unión* del «esteticismo» con la «barbarie», dado que, como es sabido, torturaban al compás de la música de Mozart o de la de Wagner: «[...] cuantas más torturas se administraban en los sótanos, más cuidado se tenía de que el tejado estuviera apoyado sobre columnas clásicas [...]» (T. W. Adorno, *Teoría estética, op. cit.,* p. 71). *(N. del T.)*

de la palabra, el arte de Adrian Leverkühn es la negación del arte: la negación de ese concepto de arte ligado al concepto de obra acabada, al de obra como expresión de valores, al de obra como comunicación. En el último discurso que dirige a sus amigos, Adrian Leverkühn concluye: «Ésta es una época en la que ya no es posible acabar una obra que discurra por caminos normales, por aquellos que se hallan en los límites de la piedad y del raciocinio; de aquí que el arte se transforme en algo imposible de abordar si no se recurre a la ayuda del diablo y al fuego infernal que hay debajo del caldero [...]. Verdaderamente, queridos camaradas, si el arte es algo incierto, si se ha convertido en algo difícil y despreciable en sí mismo, si todo se ha vuelto demasiado complicado y el pobre hombre de Dios ya no sabe a qué santo debe encomendarse cuando se encuentra en apuros, la culpa es de esta época» [25].

Adrian Leverkühn, el músico que a través de su pacto con el diablo aceptó la ratificación casi sagrada de su propia esterilidad creativa —signo de los tiempos, anuncio de desdichas cósmicas, símbolo del fin de una era—, presagia muchos rasgos de las vanguardias de la última postguerra en una medida mucho mayor que caracteriza la figura de Schönberg, por hallarse ésta, en bastantes aspectos, demasiado alejada de las actitudes adoptadas por las generaciones de Darmstadt. Se puede incluso comprender con facilidad que la austera y noble figura del inventor de la dodecafonía se haya llegado a ver por las nuevas generaciones como una sombra molesta; su quehacer de predicador —quizás un poco moralista—, su mesianismo, su sentido profético, suenan, sin duda, anacrónicos dentro de un mundo en el que, con frecuencia, los músicos han elevado al rango de regla suprema el juego combinatorio de los sonidos, como signo que lo han considerado de una falta radical de compromiso con respecto al lenguaje y a la comunicación.

A menudo, se ha acusado a la vanguardia de haber sido cerebral, y, a la vez, un poco, a todo el arte contemporáneo; acusación muy vaga en la que se han visto implicados hasta Schönberg y toda la escuela dodecafónica. Ahora bien, a propósito de esto, hay que hacer las oportunas distinciones; por lo que se refiere a Schönberg, nada puede resultar más ilustrativo que el pasaje, que se cita a continuación, del propio músico: «No es solamente el corazón el que crea cuanto hay de bello, de conmovedor, de patético y de fascinante, como asimismo no es solamente el cerebro el que produce cuanto hay de bien ajustado, organizado, lógico y complejo. En primer lugar, todo lo que sea una manifestación artística de gran valor debe revelar la presencia tanto del corazón como del cerebro. En segundo lugar, el verdadero genio creador no tiene nunca dificultad para controlar sus sentimientos con la mente, con tal de que, por lo demás, no se diga que el cerebro, sólo por el hecho de concentrarse en la precisión y en la lógica, debe producir únicamente cosas áridas y abstractas. Además, hay que sospechar mucho de la sin-

ceridad de esos trabajos que exhiben el corazón insistentemente; que apelan a nuestros sentimientos de compasión; que nos invitan a soñar con su belleza vaga e indefinida o a sentir emociones etéreas e inconsistentes; que exageran a falta de todo sentido de la mesura; trabajos cuya sencillez es solamente pobreza, nulidad y aridez, cuya dulzura es artificio y cuya acción de sugerir apenas aflora a la superficie de lo superficial. Obras como éstas revelan en realidad la ausencia total de cerebro y demuestran, al mismo tiempo, que el sentimiento de que hacen gala tiene su origen en un corazón mezquino» [26]. Con esta declaración, Schönberg establece, con absoluta claridad, las fronteras tan nítidas que separan su forma de concebir la obra musical, en el fondo todavía firmemente arraigada en una tradición que podríamos definir como clásica, de la vanguardia posterior a él. Así, pues, Schönberg no fue cerebral —de lo que él mismo dejó buena constancia en el texto que acaba de citarse—, pero tal vez tampoco lo fuera la vanguardia posterior a él; antes bien, ésta fue mucho más irracionalista de lo que podría haberlo sido Schönberg, porque el culto que profesó al número, el fetichismo que sintió por el material sonoro, la carencia de estructura de la que hizo víctima al lenguaje, la teoría que elaboró de la insensatez, a la que elevó a la categoría de valor, todo esto tuvo que ver más con el esoterismo y con el culto a la abstración como fuga de la expresión que con cualquier proceso cerebral. Los que pretendieron percibir en la muerte de Schönberg el fin de una época fueron los que justamente vieron el ocaso definitivo de toda una civilización cifrado en su muerte: en la muerte de aquel al que se le podía considerar como el último heredero de una tradición que hasta entonces había estado vigente, aun cuando también fuera aquel que arrojó la semilla de la que brotó una nueva era. Ciertamente, la dodecafonía puede entenderse como la entendió su creador: como un método dúctil capaz de expresar nuevos contenidos, como un ensanchamiento de las posibilidades del ya deteriorado lenguaje tonal; la dodecafonía tiene en sí no sólo el germen de la novedad positiva, sino también el germen de la destrucción y del fin del lenguaje musical propiamente dicho: el germen —en otras palabras— de la falta de estructura lingüística y temporal de la música. En efecto, Webern demostró cómo, partiendo de la dodecafonía, se podía llegar, de alguna manera, al silencio, al no-lenguaje, a la música entendida no ya como flujo temporal estructurado sino como una serie de instantes sin relación entre sí en el espacio, a la música entendida como abstracción radical. Las vanguardias de Darmstadt prosiguieron en esta dirección al serializar todos los parámetros musicales —no sólo las alturas de los sonidos—, elevando, por tanto, a la categoría de sistema la irracionalidad más radical: ¿qué cosa puede haber más irracional que asumir aparentemente la racionalidad numérica, serializando según el número doce (o, por qué no, según el quince o el veinte) los timbres, los modos de ataque y todos los posibles parámetros del sonido?

17. Las poéticas de vanguardia

1. «Schönberg ha muerto»

Schönberg ha muerto: así tituló uno de sus ensayos, hace ya algunos años, un joven músico de vanguardia, Pierre Boulez, pudiéndosele dar, en cierto sentido, la razón. Entre la dodecafonía de Schönberg y la música de vanguardia de la última postguerra hay un salto tan profundo y radical que nos lleva a considerar hoy la dodecafonía como algo ya asimilado a la música clásica e integrado en la gran tradición occidental. La auténtica y verdadera revolución ha tenido lugar más tarde, al aparecer la música electrónica, la concreta, la puntillista, la aleatoria, la espacial, etc., o lo que es igual: al abandonarse las escalas diatónicas y cromáticas, fundamento lingüístico común de nuestra vieja música.

La música de vanguardia, también llamada postweberniana, nace en buena medida gracias a un impulso crítico, filosófico y estético, más que a razones de orden estrictamente musical; nace, en fin, gracias a una conciencia reflexiva, más que a una conciencia intuitiva. De todos modos, el hecho de que la música de vanguardia se nutra más de pensamiento que de arrobamiento lírico es ya casi un tópico que puede repetirse con respecto a todo el arte contemporáneo; un tópico que se repite aquí al objeto de justificar que, en un libro que pretende ser una especie de historia de la estética musical, se introduzca un capítulo en el que se hable de conceptos filosóficos en vez de hablarse de música y de músicos, como cabría esperar. Pero, en realidad, muchos músicos de vanguardia son también un poco filósofos y les gusta reflexionar acerca de sus propias producciones; es más: frecuentemente, pare-

ce como si las obras de dichos músicos surgieran, a modo de demostración de ciertas teorías, en un terreno de polémica estética. No es que se quiera emitir con esto un juicio estético —negativo o positivo— sobre los jóvenes compositores de vanguardia, lo cual, en verdad, no es de nuestra incumbencia; pero, en cualquier caso, no creemos que un arte tan nutrido de pensamiento como ha sido la música de vanguardia no haya estado comprometido desde sus comienzos en lo que a sus valores artísticos se refería —¿no nació acaso *El arte de la fuga* de Bach de una precisa y explícita exigencia teórica y didáctica?

Volviendo al tema inicial, se puede afirmar que, ciertamente, partiendo de un mero análisis de conjunto de la poética de vanguardia, se pueden recabar indicaciones muy útiles que nos permitan reconstruir un cuadro de la concepción de la música —y de los problemas inherentes a ella— vigente en nuestro tiempo.

La aparición de la música electrónica constituye el más voluminoso y notable problema de la música de la última postguerra. Al menos desde el punto de vista teórico, la música electrónica se presenta como el acto revolucionario más radical que se acomete en el seno de la tradición de la música occidental. La novedad técnica que comporta esta música concierne, ante todo, a la posibilidad que brinda al compositor de plasmar el sonido a su antojo. El músico se halla así liberado de cualquier vínculo: no existen ya aquellos datos imprescindibles que todos debían tener en cuenta —los instrumentos con sus timbres, el material de la escala diatónica o el de la cromática—, con lo que se puede ir mucho más allá de la profecía de Ferruccio Buconi, quien escribió en el lejano 1905: «El tercio de tono está llamando a la puerta desde hace tiempo; sin embargo, no queremos dar crédito a su anuncio» [1].

La música electrónica se podría interpretar, de la manera más simplista, como una ampliación de las posibilidades materiales a disposición del compositor, aunque, de hecho, pueda asumir un significado mucho más extenso dentro de la historia de la música. Por una parte, puede considerarse como el producto de una evolución lógica de la dodecafonía después de Webern: como última etapa de la disolución de la tonalidad. Por otra parte, es un acto de rebeldía incluso contra la misma dodecafonía, pues en ésta prevaleció aún el principio constructivista, tangible en la rígida organización a que se sometía la composición mediante la serie de los doce sonidos. En cambio, en el campo de la música electrónica reinaba la máxima y total libertad, condicionada únicamente por las posibilidades físicas de recepción del oído humano. Ya se había hablado antes de ahora de retorno a la naturaleza, al estado originario del sonido; pues bien: casi paradójicamente, a través de complejos equipos, fruto de la técnica más refinada, se volvería a descubrir la naturale-

za, el sonido en estado puro, naciente, carente de timbre, llegándose con ello a establecer cierta analogía entre las exigencias en que se basa la música electrónica y las propias de la fenomenología filosófica de Husserl y del existencialismo de Heidegger [2]. No obstante, se podría haber hablado, de igual modo, de retorno a la barbarie o a un estado premusical, así como de retorno a aquella condición prehistórica de la música en que se presume que el sonido o el ruido se habría usado exclusivamente como estímulo emotivo.

El largo camino recorrido por la música a lo largo de tantos siglos de historia significó la lenta y laboriosa construcción de un sistema, la transformación del ruido en sonido y la organización del sonido en un lenguaje por medio del cual pudiera expresarse el compositor. En cierto sentido, la música electrónica destruyó todo esto, poniendo con ello en entredicho el concepto mismo de lenguaje musical. Se comprende muy bien entonces que, en el terreno de la música electrónica, haya sido donde ha nacido la llamada poética de lo *casual,* poética que ha elevado esto, lo casual, a dignidad de autor o coautor, fenómeno que hoy se puede encontrar también en otras artes, como son la pintura y la literatura.

En consecuencia, al menos por ahora, la música electrónica significa, por encima de todo, la destrucción del lenguaje tradicional, más bien la destrucción del lenguaje musical propiamente dicho. El sonido ya no se entiende en relación con otros sonidos, ni es un elemento más dentro del marco de cualquier sistema, sea de un orden formal natural o convencional; por el contrario, el sonido se concibe como valor absoluto, autónomo e independiente de relaciones jerárquicas, con su fisicidad y su corporeidad puras. La música —si de música se puede continuar hablando— ya no se ofrece al goce como si estuviera encerrada en una forma bien determinada, sino que comienza a hablarse de forma abierta, apelando al ejecutante y al oyente a fin de que ambos den forma a la obra sin limitarse al goce pasivo, transformándose uno y otro en partes activas, en elementos esenciales que conduzcan a la existencia de la obra en cuestión.

A menudo, hoy en día, la música de vanguardia nos presenta al ejecutante y, en cierto modo, también al oyente como un campo de posibilidades dentro del cual deberá operarse una elección que incidirá sobre la obra de que se trate; ésta ya no será, por tanto, un *dato,* sino una propuesta, una indicación de carácter normativo, un estímulo al objeto de reconstruir un orden, una forma orgánica. No es que se pretenda afirmar con esto que la pasividad fuera la condición *sine qua non* que hubiera de acompañar al acto de escuchar relativo a la música clásica; sin embargo, con respecto a esta clase de música, escuchar significa, en el fondo, reconocer, descubrir en el ámbito de la nueva creación, a través de un proceso interpretativo activo, una forma, un lenguaje ya conocido, y significaba asimismo captar un discurso construido según una

necesidad interna, que nos sonaba siempre como si fuera familiar a pesar de su novedad. En cambio, en la música postweberniana ya no se trata de reconocer, de descubrir nada: los músicos apelan directamente a la conciencia individual para que ésta unifique, forme, organice libremente lo que no es más que un campo abierto de posibilidades, del que el autor no siempre sabe prever los posibles resultados.

Una expresión no del todo exterior a este estado de cosas es la grafía mediante la cual se expresa tal músico; también con respecto a la música electrónica, como otras muchas veces a lo largo de la historia de la música, la notación puede ser el espía revelador de hechos que van mucho más lejos de la notación en sí misma. Sin adentrarnos en detalles técnicos, bastará recordar cómo la verdadera y auténtica música electrónica abolió sin rodeos el problema de la notación, a no ser que se pretenda denominar así los diagramas que indican los valores de tiempo y las frecuencias que encontrará más tarde en la realización de la composición —composición que encontrará más tarde su fijación definitiva en una cinta magnética—; de este modo, ese viejo problema que parecía hallarse indisolublemente ligado a la música, el de la interpretación, quedó por completo eliminado. Mas saliéndonos del campo estricto de la música electrónica, nos enfrentamos con varias manifestaciones de la música de vanguardia —desde la música concreta hasta la aleatoria, la puntillista, etc.— que han supuesto tremendos problemas de grafía. Los nuevos rasgos por los que se caracteriza la música, a saber: una trama a menudo libre, abierta; los nuevos sonidos, del todo inéditos, no sólo los producidos por instrumentos sino los ruidos y los sonidos sin altura determinada; las estructuras rítmicas ajenas a toda tradición; todo, en suma, habría de *escribirse* de alguna manera. Habiéndose demostrado que el pentagrama, junto con la notación tradicional, era algo totalmente inadecuado al fin propuesto, se ha recurrido a infinidad de signos integrables al objeto de fijar la nueva realidad sonora. Se ha hablado también de grafía aleatoria: a veces, se ha abandonado completamente el pentagrama y se ha hecho consistir la partitura en manchitas, en puntitos, dispuestos más o menos casualmente en la hoja de papel usada por el compositor; puntitos que deberían haber servido de libre estímulo para el ejecutante, quien entonces habría creado una obra valiéndose de las infinitas posibilidades que el compositor le hubiera ofrecido. Asimismo, se ha dado el caso de grafías que podían leerse de izquierda a derecha o viceversa, o de arriba abajo o viceversa; o bien el caso de composiciones hechas por secciones que se podían unir las unas a las otras de muy distintas formas, etc. Estos artificios, que en parte solamente atestiguan cierto barroquismo o intelectualismo gratuito, revelan, al despojarlos de su inevitable exhibicionismo, esa fuerte exigencia de crear una relación extremadamente abierta y creativa entre el compositor, el ejecutante y el público. Así, la com-

posición se plantea con frecuencia como una serie de elementos aislados, frente a la cual el ejecutante y el público deben ejercer su actividad unificadora con el fin de instaurar las relaciones pertinentes entre dichos elementos.

Estas innumerables tentativas, características de la inquieta sensibilidad artística de nuestros días, junto con otras muchas —como, por ejemplo, la exigencia de acentuar la dimensión espacial de la música, poniendo al oyente en el centro de numerosas fuentes sonoras, donde la dirección del sonido vendría a constituir no algo incidental, sino una dimensión esencial de la música—, si se despojan de cuanto tienen de transitorio, de relacionado con una moda, con una costumbre artística, replantean, de modo casi dramático, el problema del lenguaje musical. Mientras la música habló mediante un lenguaje armónico-tonal, durante su lenta y secular evolución, el problema fue de índole más abstracta o —si se prefiere— más académica. Sin embargo, hoy, cuando la cuestión es motivo de discusión entre los músicos y se ha destruido desde sus fundamentos el lenguaje de nuestros padres; hoy, cuando a través de mil experimentos y vacilaciones se va en busca de una nueva base lingüística y expresiva, el problema, incluso en sus aspectos filosóficos y estéticos, se ha vuelto realmente apremiante. En efecto, nunca se habló tanto como en la actualidad de lenguaje, viniera o no a cuento.

2. *Lenguaje y estructura*

La profunda revolución lingüística que ha trastornado la música durante el último medio siglo, más profunda y radical de cuantas puedan registrarse en toda la historia precedente, no ha dejado de suscitar —como ya se ha ido viendo— nuevos problemas a filósofos y a musicólogos y, sobre todo, no ha dejado de atraer la atención de éstos hacia algunos aspectos de la música vinculados con su rápida transformación y, en particular, hacia el factor lingüístico. Si, desde el siglo XVIII hasta ayer, se hablaba de *lenguaje musical* como de algo pacíficamente aceptado, pese a entenderse cosas muy diversas bajo la misma etiqueta, hoy la música ha puesto en crisis el concepto de lenguaje musical, al replantearse, ante todo, el problema de si la música es, en mayor o en menor medida, un lenguaje y en qué sentido se la puede considerar como tal.

La música de vanguardia ha constituido también una invitación para la psicología de la expresión, al objeto de revisar, en un plano no sólo teórico sino también experimental, los fundamentos perceptivos de toda la música en general. La psicología experimental, la teoría de la información y los tests auditivos han funcionado como instrumentos de indagación de indudable interés, al llevar a cabo un estudio sin prejuicios de la acústica en relación

con la percepción de los sonidos [3], desde una perspectiva que tuviera en cuenta que el lenguaje musical no se identifica *tout court** con la tradición occidental, sino que existían otras tradiciones diferentes de la nuestra, otros sonidos y otros timbres distintos de los de los instrumentos familiares para nosotros, así como otros intervalos y otros sistemas. La música de vanguardia ha tenido el mérito innegable de desmitificar el mundo clásico de los sonidos, que hasta ayer parecía el único posible, favoreciendo así la aparición de una reflexión nueva y radical acerca de los fundamentos de la música; en este contexto, ya se ha visto cómo se interesó por la música de vanguardia —y no por nada— esa corriente filosófica denominada fenomenología.

Algunos filósofos, especialmente sensibles a los problemas planteados por la nueva música, han sido inducidos a revisar y a modificar sus posiciones con respecto a la música. Por ejemplo, Gisèle Brelet —de quien ya se ha tratado ampliamente— se ha visto obligada a modificar sustancialmente su enfoque ante la nueva realidad que presenta la música hoy, según se observa en algunos artículos aparecidos en el curso de los últimos años. En sus obras anteriores, Brelet consideraba la tonalidad como la encarnación más perfecta de la «duración pura de la conciencia»; opinaba que no había posibilidad de romper con ella, pues esto habría significado la negación de «las necesidades eternas en las que se funda»; y formulaba, en consecuencia, una crítica sustantiva en torno a la música serial, por ser una música que no había logrado autodeterminarse mediante reglas interiores que hubieran creado una nueva coherencia en la estructura musical, motivo por el cual se había replegado «sobre reglas convencionales y arbitrarias» que no aportaban orden alguno a la «duración psicológica». Este diagnóstico —que se puede formular, en otros términos, como reconocimiento del carácter *abstracto*, es decir, *inaudible* y sólo reconocible sobre el papel, del orden dodecafónico—, compartido asimismo por buena parte de la crítica contemporánea hostil a la dodecafonía, se invierte totalmente en los más recientes estudios de Brelet [4]. Las estructuras tonales —afirma esta autora— son esquemas preestablecidos, dotados aún de una fuerte dosis de convencionalidad, que se imponen a la auténtica estructura de la música: esquemas propios del lenguaje clásico-romántico, que ya no responden al espíritu de nuestra época. El fin de la música serial «es el de liberar por completo el pensamiento y la sensibilidad musicales» de tales convencionalismos, al objeto de «conferir plena autonomía al tema musical»; «se nos restituye así —continúa Brelet— la esencia misma del fenómeno musical, o sea la pureza de la estructura» [5]. Esta radical emancipación del sonido, efectuada, sobre todo, por parte de la música electrónica y concreta —músicas que han renunciado a cualquier esquema apriorístico

* Entiéndase: única y exclusivamente. *(N. del T.)*

con el fin de apropiarse de la estructura del sonido en sí, prescindiendo para ello de todo privilegio de duración, intensidad, timbre y altura—, parece llegar al corazón mismo del fenómeno musical. Así, pues, la nueva estructura de la obra de vanguardia nace de la estructura del material sonoro en estado elemental. La macroestructura de la forma clásica se sustituye, de este modo, por la microestructura reveladora de la más íntima y auténtica posibilidad del material sonoro, descubridora del «significado inmanente de lo sensible» mediante una nueva fidelidad a la materia. El ritmo clásico, recortado y medido convenientemente gracias al compás, se sustituye por un ritmo más interior, más sintético, que existe en la conciencia musical del creador.

El ideal del músico de vanguardia consistiría, precisamente, en la realización «de una estructura que viviera en el tiempo mismo, no en un tiempo espacializado a través de una forma exterior y preexistente». Podría decirse que, «en la música clásica, la experiencia personal se halla mediatizada por los arquetipos formales, mientras que, en la nueva música, tal experiencia se expresa directamente. Para confirmarse en esta estructura «abierta», la obra de vanguardia se sirve también del elemento aleatorio, dejando incluso un amplio margen a la improvisación del intérprete. Puede parecer que lo casual tienda a disolver la estructura, llegando a borrar el concepto que se tenga de obra; sin embargo, Brelet opina que la música aleatoria no hace otra cosa que llevar hasta sus últimas consecuencias una verdad fundamental: «arte del tiempo, la música no encuentra su estructura definitiva más que en la actualidad del tiempo vivido [...]» [6]. Los conceptos de *forma* y *estructura* se contraponen el uno al otro si los contemplamos desde esta perspectiva estética: la forma, «símbolo del racionalismo clásico», puede parangonarse con el intelecto kantiano, que doblega la realidad a sus formas y conceptos a priori; en cambio, la estructura no se deja aprisionar por esquemas estables y puede reflejar la amplitud y la variedad de lo real.

Nos situamos, evidentemente, no sólo frente a un juicio que se emite sobre la música de vanguardia, sino también frente a una compleja concepción estética que parece contrastar con las más conocidas concepciones filosóficas de Brelet. El tiempo vivido, del que habla esta autora en el ensayo que acabamos de examinar, no entraña el mismo concepto al que se remitía en sus anteriores escritos. Para la musicóloga francesa, tiempo vivido parece coincidir aquí con «duración psicológica», la cual, en el contexto de la nueva música, ya no tiene que «superarse mediante una forma que, determinándola y sobrepasándola, la rescate» [7]. Arte y vida parecen coincidir ahora sin que haya residuos que lo impidan; se llega, de esta manera, a una visión mística del arte. Tal es el planteamiento de Brelet cuando afirma que la música saca a la luz esa especie de armonía preestablecida entre el mundo y el yo: armonía en la que se verifica la coincidencia entre la estructura de la materia física del soni-

do y la del yo individual. En virtud de esto, la música sería hoy la expresión más tangible de esa solidaridad desprovista de mediación entre el espíritu y la materia. El análisis de Brelet es harto significativo por elucidar profusamente —al teorizar sobre ellos en un plano filosófico— aquellos riesgos que, a nuestro juicio, son inherentes a la vanguardia: por un lado, la fetichización a que se somete el material sonoro, como consecuencia de considerar éste como un valor ya dado de por sí; por otro lado, un concepto de libertad creadora que coincide con un devenir puro y simple de sello determinista, que aún no ha sido estructurado a causa de no haber intervenido todavía una actividad formadora. Brelet se ha convertido así en una aguda intérprete de algunas exigencias —no sólo artísticas sino, en sentido lato, también filosóficas— de la música de vanguardia y ha iniciado, con su obra, un discurso que merece ser prolongado y profundizado gracias a aportaciones ulteriores. Lo que nos parece difícilmente aceptable del enfoque asumido por Brelet es, justamente, la confianza que le inspira el hecho de poder establecer, por medio de la música de vanguardia, una comunicación directa e inmediata —por tanto, extralingüística—, así como cuanto este tipo de comunicación presupone: la identificación mística entre el arte y la vida.

A nuestro parecer, el punto de vista estructuralista, más que afirmarse, se niega, tanto en los recientes estudios de Brelet como en la postura estética implícita en las actitudes propias de la vanguardia. Aludiremos ahora, pues, casi a modo de prueba de cuanto se ha dicho, al pensamiento musical de uno de los fundadores de la antropología estructuralista: Claude Lévi-Strauss. En la amplia introducción perteneciente a un reciente estudio suyo [8], este autor aproxima la estructura del lenguaje musical a la del mito, por cuanto ambos actúan como mediadores entre el mundo de las estructuras lógicas y el de la experiencia sensible, entre el mundo interno y el externo, entre la naturaleza y la cultura. No es ésta la ocasión propicia para ahondar en la relación de parentesco que se da entre la música y el mito, pero sí lo es para ilustrar el brillante análisis que acometiera Lévi-Strauss con respecto al lenguaje musical y, consiguientemente, su juicio acerca de la vanguardia.

La música «opera por medio de dos tramas. Una es fisiológica, natural, y su existencia depende del hecho de que la música explota los ritmos orgánicos [...]. Otra trama es cultural y consiste en una escala de sonidos musicales, cuyo número y los intervalos [que entre sí se forman] varían según sean las culturas. Este sistema de intervalos proporciona a la música un primer nivel de articulación, en función, no ya de las relativas alturas [...], sino de las relaciones jerárquicas que aparecen entre las notas de la escala» [9]. El lenguaje del músico se diferencia, por este motivo —por ejemplo—, del lenguaje del poeta en que la música «se sirve de un vehículo que le pertenece exclusivamente y que, fuera de la música, no es susceptible de ningún uso general», mientras

que la poesía «se sirve, en cambio, de un bien común, que es el lenguaje articulado» [10]. En este contexto, la función del compositor «tendrá por objeto alterar esa continuidad sin revocar su principio, tanto si en la trama la invención melódica crea lagunas momentáneas como si, también momentáneamente, cierra o reduce los vacíos [...]. La emoción musical proviene, precisamente, del hecho de que, a cada instante, el compositor quita o añade más o menos de aquello que el oyente puede prever en el seguimiento de un proyecto que él cree adivinar pero en el que, en realidad, es incapaz de penetrar auténticamente a causa de la propia sujeción a una doble periodicidad: la de la caja torácica, inherente a su naturaleza individual, y la de la escala, dependiente de su educación [...]. El placer estético se constituye de esta multitud de sobresaltos y de pausas, de esperas frustradas y recompensadas más de lo previsto, resultado de los desafíos lanzados por la obra [...] [11]. Dentro de este discurso, la exigencia filosófica más importante es la de que la música, como todo lenguaje, simbolice una mediación y se erija en lugar de encuentro de dos tramas: una cultural y otra natural; ésta es la condición imprescindible que puede volver significativa la música.

Desde esta perspectiva, ¿cómo se cataloga la música de vanguardia? En primer lugar, hay que distinguir, como hace Lévi-Strauss, la música concreta —aquella que se vale de ruidos, que se vuelven después irreconocibles desde el punto de vista naturalista— de la música serial y de la electrónica. El lenguaje musical opera mediante dos niveles de articulación: el primero viene dado por la tradición cultural, que impone cierta sintaxis general de los sonidos, los cuales son el fruto de una operación cultural desde el momento en que se oponen a los ruidos, únicos sonidos que se dan en la naturaleza; el segundo es aquel en el que actúa el músico cuando altera y modifica libremente el primer nivel de articulación, aunque no hasta el punto de hacerlo totalmente irreconocible. La música concreta parece renunciar al primer nivel de articulación, porque, si bien a éste lo sustituyen, al parecer, los ruidos —reino ya pobre de por sí—, no obstante el músico los vuelve, por lo general, irreconocibles a través de una manipulción oportuna. De este modo, los ruidos no pueden ni siquiera ejercer la función de sustrato de una segunda articulación: «Por más que se embriague con la ilusión de hablar, la música concreta no hace otra cosa que gesticular lo más cerca posible de los sentidos» [12].

El caso de la música serial es ya más complicado. Esta música se sitúa enseguida en el plano de los «sonidos», como si fuera la «dueña de una gramática y una sintaxis refinadas», pese a que la sintaxis en cuestión pertenece ahora al segundo nivel de articulación, a causa de haberse suprimido el primero conscientemente. Un compositor de vanguardia, Pierre Boulez, expresó muy lúcidamente esta situación: «Utilizando una determinada metodología, el

pensamiento del compositor, en cada instante en que se expresa, crea los objetos que precisa y la forma necesaria para organizarlos. El pensamiento tonal clásico se funda en un universo definido por la gravitación y la atracción; el pensamiento serial, en un universo en perpetua expansión». Por consiguiente, el compositor lo crea todo, tanto el primero como el segundo nivel de articulación, o sea los aplasta el uno contra el otro. Falta, sin embargo, el punto de apoyo, el punto de «gravitación» característico del sistema modal o tonal: «en el caso de no estar éste presente el anclaje natural es precario» [13].

La alusión que hace Boulez a un universo en expansión encierra su importancia; indica, haciendo uso de una acertada metáfora, la situación en que quedan, respectivamente, músico y musicólogo. Si la música es un universo en expansión, sin centro de gravitación, el oyente, privado de la posibilidad de referirse, más o menos inconscientemente, a un mundo estructurado de forma estable (la sintaxis musical), deberá adherirse, sin la ayuda de mediación alguna, al mundo creado por el compositor: «gracias a la potencia de una lógica interna, siempre nueva, toda obra arrancará al oyente de su pasividad y lo hará solidario del propio impulso, de modo que la diferencia entre el acto de inventar la música y el de escucharla no sea ya de naturaleza, sino de grado» [14]. Pero puede también suceder, lo que es más probable, que la música prosiga su trayectoria —continuamos refiriéndonos a la metáfora astronómica— y que el oyente no logre alcanzarla ni reconocerla, debido a lo alejados que se encuentran el uno de la otra, «si no es por breves y fugaces destellos».

En este punto, el discurso parece coincidir con el que iniciara Brelet. En la música de vanguardia, se tiende, efectivamente, a instaurar una relación distinta entre el compositor y la obra —por un lado— y la diferente función asumida por el ejecutante —por otro—; asimismo, a veces, la abolición de este último da testimonio suficiente de ello. El compositor reclama la participación o —mejor que esto— la identificación absoluta con el mundo creado por él como única condición para una comprensión eventual, y renuncia a esas estructuras generales (a las que Brelet denominaba «arquetipos formales» o «esquemas apriorísticos») que permiten, por ser comunes, «la codificación y la descodificación de los mensajes». Tal identificación equivale al concepto afirmado por Brelet según el cual «la música no encuentra su estructura definitiva más que en la actualidad del tiempo vivido».

Esta clase especial de misticismo o de vitalismo artístico, por el cual el arte coincide con el gesto que lo crea o que lo recrea en el acto de escuchar, es indudablemente uno de los resultados, aunque no el único ni mucho menos, de la vanguardia. El brillante análisis llevado a cabo por Lévi-Strauss, en el fondo concordante con el de Brelet —del que diverge tan sólo en las conclusiones—, es ejemplar por el rigor con que capta, desde una perspectiva

escrupulosamente lingüística, el punto central, ya vaga y confusamente advertido por otros investigadores, que explica los motivos de la impopularidad de que se hiciera acreedora la vanguardia: su jerga y la dificultad intrínseca que comportaba el acercamiento a ella por parte del público; en otras palabras, la crisis del lenguaje musical, el cual «parece ceder ante la utopía del siglo, que es la de construir un sistema de signos en un exclusivo nivel de articulación» [15].

Queda entonces, como problema de fondo, la construcción de un nuevo lenguaje musical: la aspiración de descubrir el sonido original puro, el recurso al ruido, a lo casual, a nuevos tipos de unión entre la música y la palabra, son indicios de cansancio que las formas clásicas han generado y del agotamiento que han sufrido en el transcurso del tiempo los timbres tradicionales de los instrumentos, los intervalos usuales, en suma, toda la música tradicionalmente concebida y ligada a una determinada forma de ejecución y de escucha. Sería quizás ilusorio creer que, con sólo recurrir al material sonoro fetichizado, considerado como valor autosuficiente, se pudiera resolver todo, como si del sonido en cuanto tal pudiese derivar una solución milagrosa para los problemas expresivos de hoy en día. No obstante, es innegable que el rejuvenecimiento de los timbres y de los sonidos, así como el abandono de las estructuras y de las formas de la música en su concepción tradicional y la ruptura completa con unas y con otras, puede configurarse como uno de los caminos posibles de renovación musical y de enriquecimiento de los medios tradicionales de obtención. El hecho es que los compositores de vanguardia concentran cada vez más su interés sobre los elementos meramente técnicos y físicos del sonido, exponiéndose así a caer, al adorar el sonido de semejante manera, en una especie de ingenua actitud de talante místico.

Se trata, en definitiva, de que los nuevos sonidos y los nuevos ruidos adquieran un *significado,* y de que la apertura interpretativa y la infinita posibilidad de comprensión que la nueva obra conlleva no se transformen en indeterminación, en confusión, en *ruido,* sino que se estructuren nuevamente, al margen del experimentalismo, mediante una forma lingüística orgánica. Mas con esto se entra otra vez en el campo de la estética pura, teniedo que abordarse la discusión del concepto mismo de obra de arte; entonces, probablemente, si un joven músico de vanguardia leyera estas páginas, nos acusaría de habernos quedado anclados en una concepción vieja y ya superada de obra de arte.

3. Indeterminación y negación del lenguaje musical

Hoy en día, en que las experiencias de la escuela de Darmstadt y del serialismo integral pueden considerarse concluidas, se nos puede permitir situarnos

a cierta distancia histórica de ellas, con el fin de intentar hacer un balance de esta fase tan importante por la que atravesó la música en nuestro tiempo. Se advierte que puede resultar arriesgado hablar globalmente de la escuela de Darmstadt, a causa de que en ésta confluyeron personalidades tan diferentes como Boulez, Berio, Maderna, Nono y Stockhausen —por no citar más que a algunos de los más conocidos exponentes de dicha corriente—; no obstante, no puede negarse que existieron algunas características que fueron comunes a la poética, al pensamiento, a los modos de obrar en su conjunto de aquella generación que se erigió, durante la última postguerra, en el más aguerrido defensor de la nueva música. Esa vanguardia, que se desarrolló tan vigorosamente desde los años cincuenta hasta alrededor de los años setenta —antes de que comenzara a mostrar las primeras señales de crisis y de cansancio— y que tuvo su primer motor propulsor en los famosos cursos estivales de Darmstadt, a pesar de la infinita variedad de actitudes que adoptó, partió de ciertos moldes culturales, filosóficos y estéticos que fueron las fuentes inspiradoras de su ideología.

Ya a comienzos del siglo XIX, Hegel había hablado de la muerte del arte y de su lento pero inexorable deslizamiento hacia la filosofía; esta profecía parece haberse proyectado como una sombra sobre las vanguardias de la última postguerra, pues, en efecto, la obra vanguardista o —mejor dicho— el modo de obrar de las vanguardias ha sido filosófico por excelencia. Por este motivo, las músicas de las vanguardias han ido acompañadas, en su mayor parte, de declaraciones de principios, de textos explicativos de elevado tono filosófico, hasta tal punto que, a veces, ha resultado difícil establecer si las obras musicales se creaban como ilustración de los escritos teóricos y filosóficos o, viceversa, si los escritos eran ilustraciones de las obras. No hay nada mejor que hacer entonces que leer los escritos críticos de la vanguardia para conocer y comprender cuáles fueron las motivaciones más secretas que indujeron a los músicos vanguardistas a actuar como lo hicieron; en este sentido, son unos escritos muy elocuentes, profundos y detallados.

La imagen que se tenía del músico de otra época, totalmente absorto en su trabajo creativo y artesanal, es hoy del todo imposible, después de músicos como Boulez, como Cage, como Stockhausen, debido a que quizás sean más numerosos los libros y ensayos que éstos han escrito sobre sí mismos, sobre su música y sobre las músicas de sus colegas que sus músicas propiamente dichas. Aquí estriba una característica inherente a toda vanguardia: el juicio que se emita sobre sus obras musicales es inseparable del juicio que se emita sobre sus escritos teóricos y filosóficos, y a la inversa; los escritos forman un cuerpo compacto uno con otro, tratándose solamente, tal vez, de una forma única de proyección artística, radicalmente diferente, desde luego, de la existente en un pasado aún próximo en el que la obra musical conservaba toda-

vía el carácter de obra esférica, de obra cerrada. Frente a la imponente masa de programas, de declaraciones de principios, de manifiestos, de abstrusos ensayos sobre la nueva música, de teorías filosóficas y, a veces, pseudofilosóficas acerca del lenguaje musical o acerca de la ausencia de éste, de esotéricas explicaciones en torno a la inaudible estructura de las propias músicas, se halla la idea, radicalmente errada, de que poco valen las declaraciones de los artistas, pues lo que cuenta, en definitiva, son sus *obras de arte;* esto equivaldría a ignorar que nos encontramos ante una idea de obra de arte completamente distinta y que las tradicionales categorías estéticas del juicio —la idea de la separación del arte con respecto a la filosofía, de la actitud creadora con respecto a la actitud crítica— no rigen ya. Ciertamente, el primero y el más fundamental de los cambios de perspectiva que se exigió a sí misma la vanguardia fue, ni más ni menos, la inclusión de la actitud crítica, presente en todo el arte contemporáneo, en la obra musical propiamente dicha. No se trataba de dos momentos diferentes —del hombre que en primer lugar opera como artista y que después se refleja críticamente sobre su obra—, sino de un proceso de investigación que se articulaba en dos direcciones distintas: como experimento sobre el material sonoro y como proyección sobre éste y dilucidación, a nivel crítico y filosófico, de la investigación abordada. Si es que no se quiere hablar de la muerte del arte a semejanza de Hegel, se está, al menos, frente a una idea de obra de arte que tiene muy poco que ver con la idea clásica de arte como organismo perfecto y autosuficiente. Lo que interesa afirmar aquí es la plena validez de los documentos que no son musicales, o sea de los escritos programáticos, en orden a efectuar un análisis, tanto del significado de las obras musicales como del valor *filosófico* que éstas encierran. Dentro de la vanguardia, escritos y músicas simulan un juego de espejos con continuos e infinitos reflejos recíprocos. Ante tan sutiles y constantes reflejos, el crítico y el historiador han de cumplir una tarea especialmente delicada; la actitud a adoptar por ambos puede ser doble: o bien el juicio permanece en el interior del nuevo mundo propuesto por la vanguardia [16], aceptando implícitamente de ésta las categorías y los cánones por los que ha de regirse el juicio, aun cuando con esto se arriesguen uno y otro a mantenerse inmersos en el círculo mágico de la vanguardia; o bien recurren al juicio *histórico,* poseedor de perspectivas, con el que corren la aventura de no lograr captar la peculiaridad de la vanguardia, su contenido revolucionario, al medirla con reglas que sirven para medir otros lenguajes musicales, otros tipos de obras, pero no el lenguaje de la vanguardia. En fin, puede resultar muy peligroso elaborar un discurso histórico cuando se rechaza la historia, emitir un juicio estético cuando se renuncia al concepto de obra de arte, llevar a cabo una investigación dotada de peso cultural cuando se pretende una ruptura radical con el pasado. Si es verdad que esta alternativa habría representa-

do un enorme problema hace una docena de años, hoy en día, en que se puede afirmar con cierta seguridad que la vanguardia —esta vanguardia de la que hablamos— ya ha desaparecido y que sus protagonistas están buscando caminos nuevos, se puede y —es más— se debe correr el riesgo de emitir un juicio *histórico* acerca de las vanguardias.

Por los motivos aducidos, se puede intentar hacer un balance histórico, trazando algunas líneas que permitan realizar un análisis crítico, lo más profundo posible, de la música adscrita a la vanguardia postweberniana. Frente a programas radicales que encabezan nuevos comienzos, frente a afirmaciones tales como que hay que hacer tabla rasa de todo el pasado, frente a tantos propósitos como se hacen de iniciar tiempos nuevos —en todo y para todo más nuevos y más originales que los precedentes—, frente a tanta visión apocalíptica en fin, surgen espontáneamente en los críticos un relativo escepticismo y el deseo de ahondar más en el tema en cuestión, al objeto de verificar la consistencia y la trascendencia del *nuevo* programa.

De acuerdo con una tradición crítica cuyo colofón más ejemplar ha sido la obra de Adorno, estamos habituados a concebir la historia de la música correspondiente a los últimos cien años bajo el signo de la progresiva disolución del mundo tonal y de las estructuras formales que expresaban la naturaleza arquitectónica, las tensiones y las resoluciones de dicho mundo. La atonalidad y la dodecafonía aparecieron entonces como los frutos más maduros de esa gran revolución que subvertió todas las leyes del pasado al crear un nuevo mundo sonoro. El expresionismo y la escuela vienesa constituyeron la experiencia cultural e ideológica mediante la cual la dodecafonía obtuvo su reconocimiento y adquirió conciencia de su alcance revolucionario. Esta visión histórica de la música, que parte, desde una perspectiva evolucionista y expresiva del lenguaje musical, de la identificación del expresionismo con la dodecafonía, es indicadora del proceso de disolución de la tonalidad que se opera en esa serie de músicos que, presidida por Wagner e integrada por Mahler, Schönberg y Berg, tiene su punto culminante, al hacer alarde la expresión más radical, en Webern. La dodecafonía, que simboliza la conciencia más amarga y dolorosa de la crisis del hombre contemporáneo, posee su antítesis en el neoclasicismo de Strawinsky, en la «música al cuadrado», en la música que, gracias a la aceptación irónica de la tradición —de la que se burla—, pone al desnudo, aunque sin reflexionar sobre su esencia trágica, la locura y la alienación propias de la sociedad contemporánea. Resultaría inútil continuar insistiendo en este esquema tan característico de Adorno que, pese a su eficacia, deja fuera sectores demasiado importantes de la música contemporánea y que se bloquea —lo que es peor— cuando intenta dar una interpretación de cuanto sobrevino después de Webern.

Se ha puesto el acento en esta concepción histórico-dialéctica de Adorno únicamente con el fin de contraponerla a la interpretación que del reciente pasado musical da generalmente la vanguardia. Los jóvenes músicos de las últimas generaciones no reconocen en Schönberg a un maestro y atribuyen un valor exclusivamente marginal a la revolución dodecafónica de la escuela vienesa. Para ellos, la dodecafonía no es otra cosa que el linaje extremo de un mundo musical que pertenece por entero al pasado y que ellos repudian. En su opinión, la dodecafonía no renegó del diatonismo; aplicado solamente a las alturas de las notas, el serialismo era una manera de reintroducir la estructura temática, que evocaba nuevamente el mundo musical de ayer, con su retórica, con su subjetivismo, con su formalismo y con sus convenciones más o menos estereotipadas; sobre todo, el serialismo representaba una ratificación de la concepción de la música como discurso coherente, es decir, como lenguaje. Cuando en 1952 Pierre Boulez escribía el famoso artículo —ya citado— *Schönberg ha muerto,* con su aguda requisitoria sacaba a la luz, ni más ni menos, cómo Schönberg había agotado la dodecafonía sólo a efectos externos, en el sentido de que «la serie interviene como si fuera un común denominador inferior, para garantizar la unidad semántica de la obra, mientras que los elementos del lenguaje que se obtienen así vienen organizados por una retórica preexistente, no serial. Pensemos en que se puede afirmar que, precisamente a través de esto, se manifiesta la *falta de evidencia* que provoca una obra carente de unidad intrínseca» [17]. Apuntaba también Boulez que Schönberg no había vislumbrado siquiera la verdad, razón por la cual no era parangonable con «una especie de Moisés que muere a las puertas de la Tierra Prometida». Schönberg fue un «error» total, a pesar de haber compuesto *Pierrot lunaire* y otras obras, porque no entrevió «el universo sonoro implicado en la serie» y se sirvió de la dodecafonía como de «una ley rigurosa, para controlar la escritura cromática» [18]. La solución propuesta por Boulez consistía en disociar el serialismo de la dodecafonía, poniéndose de este modo fin al fenómeno Schönberg y a la investigación acometida por éste en torno a la *evidencia* sonora —«un intento de crear la estructura a partir del material» [19]— y enderezándose entonces los pasos hacia Webern.

Dejando por ahora este discurso, por supuesto importante, acerca del significado del concepto de estructura musical, retomemos el pensamiento de Boulez en lo concerniente a la dodecafonía. Es curioso el hecho de que a Webern no se le ha visto ni como el último eslabón de una cadena ni como la evolución lógica y necesaria del serialismo de Schönberg, sino que se le ha visto como la primera voz auténtica después de la decadencia romántica. En un breve artículo de 1954, con un título tan significativo como *Incipit,* Boulez contrapone radicalmente Schönberg y Berg —que se adhieren a la decadencia propia de la gran corriente romántica alemana— a Webern; este últi-

mo, «en la línea de Debussy, reacciona con violencia contra cualquier retórica heredada, con el fin de rehabilitar el poder del sonido». «En realidad, únicamente Debussy se puede aproximar a Webern: ambos tendieron a destruir la organización formal preexistente en la obra; ambos recurrieron a la belleza del sonido por sí mismo; ambos pretendieron la elíptica pulverización del lenguaje.» [20]

Esta apelación que se hace a Debussy se acompaña, por parte de la vanguardia, de otra que se hace a Strawinsky, no a todo Strawinsky, sino sólo al de *Le sacre du printemps* *, al de *Les noces* **, etc. Continúa afirmando Boulez: «Una generación se define con relación a sus progenitores. Al parecer, no se puede hacer una elección más notable que la que se hace al escoger a Strawinsky y a Webern como los dos puntos de referencia que han proporcionado a la mayoría de los músicos de nuestra generación la ocasión de practicar una especie de geodesia [...]» [21]. Por consiguiente, la tríada Schönberg-Berg-Webern se sustituye por la tríada Debussy-Strawinsky-Webern; pero —entiéndase bien— Webern representa no la conclusión de una época, sino el *incipit* ***.

¿Qué significado alberga esta sustitución, este esquema histórico tan diferente que se establece? Evidentemente, se trata de primar valores que se pueden vislumbrar con mayor exactitud en Debussy que en Wagner, en Strawinsky que en Schönberg. Dentro de la tradición occidental, desde la polifonía en adelante, toda la música se baso más en el intervalo que en el ritmo, que se subordinó siempre a la función privilegiada que ejerció la armonía. El problema ritmo o —mejor dicho— el problema ritmo como temporalidad que estructura la música emergió como un problema central únicamente en el seno del mundo musical contemporáneo, bajo la influencia de tradiciones musicales extraeuropeas. En esto estriba una primera justificación de la apelación que se hace a Debussy y a Strawinsky, aunque, en el fondo, el problema de la temporalidad de la música sea filosófica antes que musical.

A la concepción racional, formal y estructural de la música occidental —que evolucionó dentro de formas y géneros bien preestablecidos y reconocibles— corresponde una concepción espacial de la sucesión temporal característica de la música: en la música tradicional, el tiempo se cuaja, se inmoviliza en su flujo, dentro de una determinada arquitectura formal cuyos nexos lingüísticos crean un todo orgánico; la percepción de esta música acontece en el tiempo, pero en un tiempo en el que todo está copresente como en el espacio, en el que todo es, en buena parte, previsible, en el que

* *La consagración de la primavera. (N. del T.)*

** *Las bodas. (N. del T.)*

*** Entiéndase: comienzo o principio. *(N. del T.)*

las esperas, las suspensiones, las incertidumbres, antes o después, son recompensadas y resueltas. Por su modo de funcionar, la armonía tonal encarna, de manera ejemplar, esta concepción de la música, mucho mejor que los modos gregorianos y que la polifonía. Como ya se ha dicho, la música tonal no se sujeta al tiempo, sino que lo captura, lo hace suyo, lo somete a sus propias reglas y leyes. Esta tradición típicamente racionalista, que había sido acusada de antropocentrismo y de eurocentrismo, entró en crisis —hay que reconocerlo— en el instante en que se tomó conciencia de que existían algunas tradiciones musicales distintas de la nuestra, a las que se había ignorado durante demasiado tiempo. La crisis de nuestra tradición musical coincidió —y no por casualidad— con la crisis de la noción misma de obra musical, tal y como se había habituado a concebirla quien se había educado en contacto con las obras maestras de nuestro pasado musical.

¿Cuál es entonces la alternativa que se plantea? En el fondo, el punto de referencia filosófico lo constituyen siempre Bergson y su contraposición entre tiempo vivido, tiempo interior y tiempo-espacio. La acusación que se le imputa a la música tradicional, sea tonal o dodecafónica, es la de haber cristalizado el tiempo, alterándole su naturaleza y volviéndolo mecánico a través del ritmo en su acepción métrica tradicional. La intuición de una diferente naturaleza del tiempo se tiene exclusivamente a partir de Debussy, a pesar de los vínculos que éste mantiene con el naturalismo y con el impresionismo; no obstante, en Debussy se da una nueva clase de discurso musical o —mejor dicho— la primera tentativa para dejar de concebir la música como discurso lineal y rectilíneo, lo que se consigue gracias a la copresencia de varias sucesiones temporales, mediante el rechazo de las formas preestablecidas, la búsqueda de asimetrías rítmicas y la atomización de la sustancia temática [22].

Se ha recordado a Bergson, pero también se podría apelar a Kierkegaard y a Nietzsche. Tal y como lo concibe la vanguardia, el tiempo se puede identificar en último extremo con el instante. Cada instante encierra un valor, no en función del que le seguirá o del que está previsto que le siga, sino que encierra un valor de por sí. Un tema musical no es una sucesión. Como autosuficiencia del instante, el tiempo asume una dimensión sagrada; entonces, el tiempo es el acto, la vida misma en su plenitud; empleando el lenguaje nietzscheano, podríamos decir incluso que el tiempo es lo dionisíaco. La música como puro devenir se sitúa en las antípodas de la música como narración o como vicisitud, aun cuando se trate de una vicisitud psicológica, con un comienzo, un desarrollo y una conclusión; justamente, en este orden de cosas, después de la música de Debussy se halla la de Strawinsky: «Lo *proprium** de este arte es un principio diferente, tendente no tanto a darle fuerza, salvándolo así del esta-

* Característico o peculiar. *(N. del T.)*

do en que se encuentra, como a condensarlo, a congelarlo, en un estado fijo e inmóvil [...] El fin que el músico se ha propuesto ha sido, sin lugar a dudas, la extinción del significado temporal de la música europea que va desde el siglo XVII hasta el XIX y que culmina en los tiempos de Beethoven (aunque se podría prolongar hasta cierto Schönberg y hasta Berg) [...] La música se sujeta al tiempo, se deja llevar por éste, está viva» [23]. Esta concepción de la temporalidad de la música como puro devenir, que no permite que se la encapsule dentro de cualquier forma preexistente que no surja del material sonoro propiamente dicho, se contrapone, o —mejor aún— se corresponde como el positivo al negativo, a la concepción opuesta: cuando Schloezer afirmaba que «organizar musicalmente el tiempo significa trascenderlo» [24], o cuando Lévi-Strauss decía que «todo acaece como si la música [...] no tuviera necesidad del tiempo como no fuera para infligirle una mentira» [25], en el fondo, no apuntaban nada que fuera distinto de lo apuntado por la vanguardia, en el sentido de que se referían a la música del pasado confirmando el diagnóstico aportado por los jóvenes radicales, si bien con signo de valor invertido. Gisèle Brelet, la musicóloga francesa que en sus últimos escritos abrazó la causa de la vanguardia, habla de la forma como de un «símbolo del racionalismo clásico» que pliega la realidad a sus esquemas apriorísticos. En cambio, tal y como la entiende la vanguardia, «la estructura encarna una razón que se libera de las categorías en las que se había pretendido aprisionarla, con el fin de conquistar toda la amplitud y toda la sutileza de lo real» [26]. Según esta visión mística y esteticista, arte y vida coinciden sin residuos y toda contraposición entre el sujeto y el objeto desaparece: al revelarse el material sonoro al sujeto sin ninguna mediación formal, sin ningún privilegio de duración, de intensidad, de timbre y de altura, el sujeto se vuelve, poco más o menos, un receptáculo pasivo, pero sucede que, precisamente en la pasividad, sería donde el sujeto encontraría de nuevo su libertad absoluta. Si se prescinde de todo signo axiológico, la música del pasado es lenguaje, vicisitud, mediación, comunicación, forma, obra estructurada, mientras que la música de hoy es puro devenir, inmediatez, acto, anulación de la distinción, identificación mística, fetichismo del material sonoro. Ni los unos ni los otros niegan que las cosas no puedan ser de otra manera; sin embargo, dirigen sus preferencias, bien hacia el pasado, bien hacia el presente. Las dos perspectivas se excluyen recíprocamente: si se acepta la música tradicional, se niega la vanguardia; si se acepta la vanguardia, se niega la tradición. De querer establecer la vanguardia cualquier relación con la tradición, sólo podrá establecerla de la forma irrisoria que indicaba Strawinsky: gracias a una «contemplación» del pasado «al margen de toda mentalidad historicista o simplemente histórica» [27].

A este concepto de tiempo se remite el concepto de estructura. El término «estructura» se emplea continuamente en los textos de la vanguardia, pero

de un modo totalmente equívoco: a menudo, se contrapone la microestructura de las músicas tradicionales a la microestructura de las músicas de hoy; ahora bien, lo que hay que esclarecer es el concepto mismo de estructura. No se trata tanto del hecho de que sean estructuras más pequeñas o más grandes como de un principio diferente. Como ya se ha dicho, la vanguardia considera la estructura en el sentido tradicional, esto es, como arquitectura formal por medio de la cual se originan relaciones significantes en el interior de la obra, que actúan como si fueran un estorbo, un freno a la libertad.

Entra ahora en discusión el concepto de lenguaje propiamente dicho. No hay que dejarse engañar cuando Brelet, Boulez e incluso Cage nos hablan de estructuras. Decir que la estructura no debe ser algo que se proyecte al exterior, fruto de una convención o de la tradición, sino que debe brotar del mismo material sonoro, que rechaza cualquier organización externa, significa en realidad negar el principio en sí de todo concepto de estructura como lenguaje, o sea, el principio de una mediación. Negando la estructura, el sonido se vuelve disponible en cuanto tal —lo que trae consigo la consiguiente abolición de cualquier distinción entre sonido y ruido—; de esta manera, el sonido se da, se ofrece al sujeto, al que no le compete otra tarea que la de explorarlo, que la de experimentar con él asumiendo una actitud impersonal, con lo cual el concepto tradicional de creación pierde todo significado. El problema que se plantea entonces es el de establecer los *instrumentos* con los que se deba llevar a cabo esta operación de investigación *experimental.* Con frecuencia, el músico de vanguardia adopta la postura del hombre de ciencia, cuyo interés se centra por entero en la investigación, en el descubrimiento de nuevos mundos sonoros sin explorar; sin embargo, semejante postura es completamente ficticia, a causa de que el problema del hombre de ciencia estriba en el método o en los instrumentos con los que opera, mientras que, por el contrario, las ambiciones científicas de la vanguardia se reducen exclusivamente a un vitalismo místico: se aspira a un encuentro directo, dionisíaco y sagrado con la Realidad.

Propenso a internarse en las atmósferas misticistas, Stockhausen formula, no sin ingenuidad, el mito cientificista al que acabamos de referirnos, en conexión con la impersonalidad que debe acompañar a la obra artística: «Hoy es distinto el modo de aproximarse a la música: en lo que a mí concierne, tengo un modo de aproximarme científico; si se quiere, el de un biólogo que pretende ver cómo están las cosas [...] No me interesa ya nada la cuestión de la expresión; hoy, lo verdaderamente importante es que la música represente, efectivamente, una evolución del espíritu, como si de una nueva ciencia se tratara [...]» [28]. No obstante, es esta actitud, al parecer sincera, de investigador científico, la que se colorea con vetas que no son precisamente científicas cuando, apelando a una Realidad totalitaria, afirma ingenuamente: «todo lo

que hoy es interesante, lo es si uno no piensa ya en el hecho de definir un proceso musical por medio de un tabú, sino, más bien, si uno se pregunta cómo puede existir un mundo sonoro que lo abarque todo. Se entiende que éste es el caso extremo [...]» [29].

Teniendo presente esta perspectiva ideológica, la vanguardia se decidió a cumplir una doble tarea: por una parte, se impuso a sí misma la ruptura sistemática con todo nexo lingüístico tradicional, gracias al empleo de ruidos, de sonidos electrónicos, de instrumentos tradicionales usados fuera de su contexto, lo que se consiguió por obra del escándalo intencionado, de la acción o el gesto provocador y profanador; por otra parte, aspiró a la construcción de un nuevo mundo sonoro, llevando adelante el programa señalado por Webern, consistente en la serialización integral de todos los parámetros auditivos posibles.

El mayor contingente de la vanguardia reconoce a John Cage como su profeta y su maestro, y con razón. Ciertamente, *l'enfant terrible** de la música contemporánea condujo hasta buen puerto, con un rigor ejemplar, el doble programa que acabamos de mencionar; programa que supo ilustrar, sin ahorrar palabras, a través de sus numerosos escritos, que constituyen un complemento esencial de su propia música. En Cage se encuentra absolutamente todo: la provocación, el gusto por el escándalo, la ironía y el gesto iconoclasta, junto con el *Zen***, el misticismo oriental, el irracionalismo nietzscheano y el neodadaísmo. A pesar de todo, en esta extraña mezcla de ideas y de posturas emergen algunos conceptos por los cuales a Cage se le puede considerar con razón uno de los maestros de toda la vanguardia irracionalista. Aun cuando Cage se exprese paradójicamente, las actitudes que adopta son muy esclarecedoras, permitiéndonos comprender fácilmente cómo el personaje, sus escritos y su música son realmente ejemplares. La negación del concepto de estructura, que en Boulez o en Stockhausen se afirma con no pocas preocupaciones y atenuaciones (se habla de microestructuras que surgen del material sonoro, de una organización serial integral, etc.), en Cage se torna radical, con todo lo que tal negación comporta: la carencia de expresión, la falta de voluntad creadora, la ausencia de toda subjetividad y la inmediatez, que sitúa el arte en el plano de la vida. En el lugar de cualquier tipo de organización, incluso en el lugar de la que hay en el seno del material sonoro propiamente dicho, Cage coloca, en calidad de supremo árbitro de la composición musical, lo casual. El azar no es ya una apertura interpretativa, un ensanchamiento del campo de posibilidades, sino la estructura misma o,

* El niño terrible. *(N. del T.)*

** Término procedente del chino y, a su vez, del sánscrito (meditación) que da nombre a una secta budista. *(N. del T.)*

mejor aún, la no-estructura de lo real. Brota entonces espontáneamente una pregunta que hasta Cage se hace: «¿qué fin tiene, pues, escribir música? Obviamente, tiene un único fin: el de no tener fines, o sea que hay que hacer algo, pero exclusivamente con los sonidos. La respuesta debe asumir la forma característica de la paradoja: el fin de no tener un fin, o bien un juego sin fin. Pese a todo, este juego es una afirmación de vida; no se trata de un intento por aportar orden al caos o por alcanzar progresos en el acto de creación, sino de algo más sencillo: el juego es una manera de despertar a la verdadera vida, a la que estamos viviendo [...]» [30]. Cage habla de juego, pero se refiere a un juego sui géneris, es decir, a un juego carente de reglas; la palabra «juego» tiene aquí el significado de pura aventura, de camino desprovisto de metas. Una música como ésta se ha definido a menudo como *experimental* por sus propios autores, habiendo sido Cage quien hiciera importantes precisiones con respecto a ese término: «Se han puesto objeciones al hecho de que se usara el término *experimental* para describir esta clase de obras, ya que se ha observado que todo experimento es anterior a un escalón final al que se llega tras una determinación, lo que significa el conocimiento y el proceso efectivo de un orden particular —aunque no convencional— de los elementos empleados con dicho fin. Tales objeciones son totalmente admisibles, pero siempre y cuando el problema que supone crear cualquier cosa se mantenga, como ocurre en la música serial de hoy en día, dentro de un límite, dentro de una estructura [...] dotada de expresión. En cambio, si la atención se centra en la observación y en la escucha de varios sucesos [sonoros] simultáneos, comprendidos cuantos se dan en el ambiente circundante —en consecuencia, la atención implica inclusión más que exclusión—, no puede surgir ningún problema, en el sentido de producir estructuras comprensibles, que afecte a la creación; en este caso, el término *experimental* sí puede emplearse, con tal de que no se entienda como descripción de un acto que haya de juzgarse después en términos de éxito o de fracaso, sino simplemente como descripción de un acto cuya forma de manifestarse desconocemos» [31]. Este pasaje merecía una cita íntegra, por exponerse sintéticamente en él algunos conceptos clave de la vanguardia: hacer música como «escucha» de los sonidos, en vez de como producción de sonidos; el principio de que se obre sobre los sonidos mediante «inclusión», mientras que para toda la tradición occidental hacer música había significado siempre llevar a cabo una elección en el seno de una escala jerárquica por la que se había optado previamente; la negación más explícita y radical de toda concepción lingüística de la música y la abolición de todo género de jerarquización. Ciertamente, con Cage se logró la expresión más radical que podría derivarse del aspecto *negativo* de la vanguardia, pues Cage representa, como se ha dicho, «lo *distinto* de la música misma»; el último nexo con la tradición a la que, en el fondo, aunque sólo

fuera por establecer una antítesis o una polémica, se habían sentido ligados todavía los músicos de la vanguardia europea, acabó por romperse con Cage y su escuela, motivo por el que, probablemente, para muchos músicos europeos jóvenes Cage ha sido el faro inalcanzable, el compositor que ha conseguido de verdad reencontrar la inocencia original.

Este mito de una creación que ya no es creación absoluta, sino recepción mística y pasiva, se da en toda la escuela de Cage como supremo ideal al que se deba aspirar, aun cuando a veces contenga alguna sombra de duda. Morton Feldmann expresa muy bien esta conciencia atormentada: «[...] comencé a advertir que los sonidos no participaban de mis ideas de simetría y de forma, que ellos deseaban expresar otras cosas; ellos querían vivir y yo los estaba oprimiendo. No es cuestión de que exista o no una metodología controlada; en uno y en otro caso, existe una metodología. Hay que crear, pero crear cualquier cosa es como limitarla. Yo no hallo solución a este dilema. Toda mi vida como creador ha sido una tentativa de adaptación a esto [...]. Es como si, a pesar de cuantos esfuerzos hemos hecho por impedirlo, la música levantara el vuelo y huyera de la trampa [...]. Existe un viejo proverbio: "El hombre hace planes... Dios sonríe. El compositor hace planes... la música sonríe"» [32]. La duda que atormenta la conciencia de Morton Feldmann revela, en definitiva, lo que constituye el drama íntimo y la aspiración imposible de la vanguardia: el deseo de anonadamiento del sujeto que resiste a su total destrucción.

Podría opinarse que este contraste replanteaba en términos modernos la antítesis que ya se daba en la Grecia antigua y en la Europa medieval entre la música como armonía de las esferas y la música como creación humana. La primera, inaudible, límite ideal, se escucharía en *interiore homine**, sonaría con independencia de nosotros y exigiría tan sólo que se la supiera escuchar; la segunda, pálido reflejo de la primera, no sería más que una creación artesanal, que serviría para establecer la comunicación entre los hombres. La primera nos pondría en comunicación con lo absoluto, con lo eterno; la segunda no sería más que charlatanería. Por consiguiente, el ideal místico de la vanguardia no era completamente nuevo, pero sí lo era el intento heroico de concretarlo sonoramente, mientras que, en el pasado, dicho ideal no se tradujo en sonido sino que, de un modo más realista, estaba confinado al supremo conocimiento filosófico y representaba el concepto límite que se podía tener de una música inaudible. Este planteamiento no fue ajeno a la moderna vanguardia, como se deduce del título tan significativo que Cage puso al libro del que hemos extraído algunas citas: *Silence*. Efectivamente, llevado a sus últimas consecuencias, la poética de la vanguardia no podía conducir más

* El interior del hombre. *(N. del T.)*

que al silencio o al sonido indiferenciado, o —lo que es lo mismo— al sonido, de por sí, disfrutado individualmente.

No obstante, una vez constatado que el mito que perseguía la vanguardia, con heroica y ascética obstinación, no era nuevo, el problema estriba en decantar el significado que dicho mito pueda poseer actualmente, en el contexto de nuestra civilización musical. Cuestionarnos esta pregunta es ya algo que nos sitúa fuera de la vanguardia misma, por tratarse de una pregunta evidentemente «historicista» y, por tanto, privada de sentido para un músico de vanguardia que persiga el ideal de una música absoluta y sin historia. Lo que se intenta ahora es concluir la operación inversa a la pretendida por la vanguardia, es decir, insertar en la historia y asignarle un significado a cuanto se había querido erradicar de la historia y negarle, por principio, todo tipo de comunicación y de significado.

Inevitablemente, a este respecto, el discurso nos llevaría a regiones muy alejadas de la música y de la estética. A pesar de ser así, se le puede poner fin si se apela aún al escrito —ya citado— de Lévi-Strauss titulado *Lo crudo y lo cocido.* Cuando este autor negaba toda validez lingüística a la vanguardia a causa de que su lenguaje, o su pseudolenguaje, no respetaba las reglas elementales gracias a las cuales un lenguaje puede considerarse comunicativo —o lo que es igual: a causa de que dicho lenguaje o pseudolenguaje de la vanguardia no se basaba en un doble nivel de articulación—, la respuesta dada por Cage o por cualquier otro músico de la vanguardia habría sido que la música, en propiedad, no tiene pretensión alguna de comunicar nada, pues no aspira a articular los sonidos ni en un nivel ni, mucho menos, en dos, desde el instante en que no cree ni en la expresión ni en la comunicación.

Visto desde el exterior, el problema consiste en verificar hasta qué punto sea realmente posible sustraerse a toda comunicación, a toda articulación, a toda relación con el lenguaje de la tradición, o si el ideal perseguido por el músico de vanguardia no haya que ponerlo, más bien, en relación con una crisis lingüística, expresiva e histórica de más vasto alcance, cuyo origen haya que buscarlo más allá del mundo exclusivo de la música y de los lenguajes artísticos.

Está uno tentado hoy a recordar todavía las palabras de Adorno, que parecen adquirir actualidad de nuevo en una época de postvanguardia como la nuestra; dentro del ensayo —ya citado— *Envejecimiento de la nueva música,* en el lejano 1955, Adorno aludía al peligro inherente a la «gratuidad de un radicalismo» que llevaba irremediablemente a la «nivelación» y a la «neutralización», «lo que ya no vale nada». Tal vez hoy se mantengan aún la nivelación y la neutralización, aun cuando —eso sí— haya desaparecido el radicalismo de la escuela serial. También se mantiene, en amplios estratos de la

música contemporánea, la idea de la gratuidad a la hora de hacer música, idea admitida y asumida como propia, aunque de diferentes maneras, por más de un músico a partir de Cage; idea que se descubre a menudo no sólo en las vanguardias seriales y aleatorias, sino también en músicos que pertenecen a las nuevas generaciones y que se definen como neorrománticos; idea, en fin, que nos remite a un concepto de arte como juego falto de esencia: «Si el arte —continúa recordándonos Adorno— acepta inconscientemente la eliminación de la angustia y se reduce a un puro juego, por convertirse en algo demasiado débil que le impide ser algo distinto, el arte entonces renuncia a la verdad, perdiendo, con ello, su derecho a la existencia. Helo aquí, pues, exaltando la superioridad del espíritu excelso, del espíritu superior a las indigencias y a los desórdenes existentes en la tierra; mas se trata tan sólo de un pretexto para su sucia conciencia» [33].

El ideal de músico experimentador y docto, justamente por esto también poseedor de una mentalidad formalista, se revela, tras un análisis a fondo, como un ideal irracional: «En la racionalización —afirma Adorno— se oculta un pésimo factor irracional: la confianza en el hecho de que una materia abstracta pueda disponer en sí misma de un significado. En cambio, está el sujeto, al que no se le reconoce en la materia, cuando únicamente aquél podría extraerle un sentido a ésta. El sujeto se deslumbra con la esperanza de que las materias en que se ocupa puedan sustraerlo al círculo mágico de la propia subjetividad» [34].

Esta tendencia a la autoincapacitación, que en el plano lingüístico se traduce en la destrucción implacable de toda apariencia de nexos significantes, en el plano dialéctico está ya presente en la dodecafonía como conciencia trágica de la crisis de los lenguajes tradicionales, si bien en la vanguardia, por el contrario, pierde la dimensión contestataria. Con la destrucción del lenguaje tradicional no se conecta ni la aspiración de crear nuevos lenguajes y nuevos significados ni tampoco la toma de conciencia que supondría el hecho de interpretarse el caos y la alienación del mundo moderno como crisis de la comunicación y de los significados. La relación que se establece entre esta clase de música y el estado de angustia en que vive nuestra civilización no es intencional, no es el fruto de una toma de conciencia al respecto, sino que es una constatación factible, razón por la cual la vanguardia se instala no como conciencia crítica, sino como reflejo pasivo.

La contraposición que existía para Adorno entre Schönberg y Strawinsky tal vez podría reformularse hoy en clave actual, aun cuando no hay en nuestra época dos personajes de una talla artística similar que puedan pretender convertirse en sendos emblemas de una antítesis dialéctica. Aun así, al menos en un plano conceptual y, desde luego, en clave menos ideológica y moralista que antes, se podría retomar la contraposición, que, pese a todo, continúa

subsistiendo, de algún modo —¡y ojalá subsistiera también revistiendo la forma de la negación radical!—, entre quienes creen todavía que el *deber* del arte y del músico consiste en comunicar, mediante sonidos, valores ligados al hombre y a su individualidad, y entre quienes, situados en la cresta del nihilismo, no ven en la música otra cosa que no sea la gratuidad del puro juego.

4. Últimas tendencias del pensamiento musical contemporáneo

Prescindiendo una vez más del problema que acarrearía el reconocimiento o, en su defecto, la ausencia de reconocimiento del valor artístico que pudieran contener las obras de vanguardia —cuestión que desborda nuestros intereses, así como quizás también desborde los de la misma vanguardia—, sería más oportuno, en cambio, preguntarse acerca del relieve que podría tener un discurso sobre ésta dentro de un estudio como el presente, que aspira a trazar un cuadro histórico de la estética musical. En efecto, una cosa es la historia de la música y otra la historia de las ideas desarrolladas alrededor de la música. Ahora bien, semejantes distinciones, que poseen un sentido riguroso a nivel de intenciones programáticas, importan muy poco a nivel práctico y —es más— en las últimas décadas ha resultado francamente difícil hallar líneas nítidas de demarcación entre los dos campos citados: el histórico y el estético; no sólo porque —como ya se ha dicho— la vanguardia haya dedicado cuantiosas energías a reflexionar sobre sus propias realizaciones, sino porque, en nuestro siglo, las revoluciones lingüísticas en el ámbito de la música —y no sólo en este ámbito— han sido tan extensas y profundas que han suministrado a críticos y a filósofos suficiente material para ejercitar la reflexión *. Ciertamente, en nuestro tiempo, no se puede hablar de una estética musical que no se erija, ante todo, en meditación en torno al significado que puedan albergar los acontecimientos que se han sucedido tumultuosamente en el seno de la música misma. Desde el atonalismo hasta la dodecafonía, desde el serialismo integral hasta la música aleatoria, desde la música concreta hasta la irrupción de ideologías musicales tomadas en préstamo de otras culturas, se ha jalonado una amplia serie de realidades estéticas, ante la cual los filósofos no han podido permanecer indiferentes. Los viejos o —mejor dicho— viejísimos temas, como eran la capacidad semántica de la música, la naturalidad

* Para calibrar con exactitud la dimensión alcanzada por «las revoluciones lingüísticas en el ámbito de la música», deben conocerse mínimamente y valorarse con toda justicia «las revoluciones lingüísticas» que precedieron a aquellas otras en el ámbito de la filología: fueron las innovaciones científicas de lingüistas como Saussure, Jakobson y Chomsky las que revirtieron favorablemente en el ámbito musical, sobre todo gracias a la aplicación del estructuralismo en sus respectivas investigaciones. Con relación a los autores, véanse notas sucesivas. *(N. del T.)*

del lenguaje musical y la relación de éste con el lenguaje verbal —en general— o con el poético —en particular—, no es que hayan desaparecido del horizonte de la estética musical contemporánea, sino que han debido someterse a otro tipo de reflexión: al efectuado en términos diametralmente nuevos a la vista de las dramáticas y radicales transformaciones acaecidas en el mundo de la música.

Todos los estudios aparecidos en las últimas décadas que puedan definirse en alguna medida como estudios de estética musical no sólo no han podido dejar de tener en cuenta la nueva realidad musical que ha cambiado completamente el semblante de nuestra civilización sonora con el transcurso de medio siglo o de poco más, sino que se han visto polarizados por los problemas absolutamente nuevos que dicha civilización ha generado con fuerza. Paralelamente a lo que ha ocurrido en muchos otros campos de los estudios filosóficos, resulta natural que, por lo concerniente al campo de la estética musical, se haya asistido igualmente a una fragmentación de los intereses teóricos, no sólo a causa de cierto recelo imperante en nuestro tiempo con respecto a los grandes y omnicomprensivos sistemas filosóficos decimonónicos, sino también a causa de la urgencia inherente a toda una serie de nuevos problemas: para poderse resolver, éstos han reclamado a menudo competencias distintas de las reclamadas por los viejos problemas. En consecuencia, se podría hablar no ya de muerte del arte —como hiciera Hegel—, sino de muerte de la estética musical, aunque tal vez pueda parecer más realista hablar, en términos menos apocalípticos, de la profunda mutación que ha afectado, en las últimas décadas, al modo en que se pensaba acerca de los problemas que la música suscitaba, incluso a nivel teórico, filosófico y estético. Ante muchos problemas *clásicos* de la estética musical, como —por ejemplo— el debate existente entre los partidarios de la forma y los de la expresión, se adopta hoy en día diferente postura reflexiva: una postura que se desarrolla en otros términos, haciendo uso de un nuevo lenguaje y sirviéndose de unas armas polémicas que no son, de ninguna manera, las de antaño. La lingüística, disciplina que nace a principios del siglo XX como estudio de los mecanismos que presiden el funcionamiento del lenguaje verbal, se ha extendido recientemente al estudio de todos los sistemas significantes, de los que no se excluye el correspondiente a la música; nace también, propiciada por el fervor que levanta esta clase de estudios, la semiología musical, disciplina que ha vivido su momento de mayor desenvolvimiento en los años setenta. A la luz de tales investigaciones, la atención se concentró, a semejanza de como aconteció con el lenguaje verbal, sobre el significante, sobre las estructuras internas de éste y sobre los mecanismos que presidían el funcionamiento de dichas estructuras, mientras que, por lo que se refería al problema del significado, aunque éste no se descartara, se reconsideró desde otra perspectiva con relación a la

abstracta pregunta de origen hanslickiano *: ¿posee la música el poder de significar? Esta pregunta se transformó, a su vez, en otra: ¿cuáles son las funciones de la música?; pregunta a la que hubo que responder que las funciones de la música eran múltiples. En nuestros días, es precisamente el estudio de estas múltiples funciones el que nos lleva al meollo del problema del significado. Las funciones pueden ser: artísticas y no artísticas; de acompañamiento o de integración con respecto a otros lenguajes, entre los que se halla en primer lugar el verbal; sociolingüísticas, sociopsicológicas, didácticas, educativas, etc. De esta manera, frecuentemente, los estudios de semiología musical se entrelazan en la actualidad con otros estudios muy prometedores que se ocupan de campos semiexplorados, como son la psicología musical, la sociología musical, la musicoterapia, el estudio de la percepción sonora a nivel científico, etc.

Así pues, puede resultar útil examinar, aunque sea sucintamente, algunos de los puntos clave contenidos en los estudios de semiología musical que más recientemente se han llevado a cabo y que han servido para sentar las bases de dicha disciplina, aún muy joven. En el breve pero fundamental estudio de Lévi-Strauss, del que ya se ha hablado, se han aplicado a la música algunos instrumentos metodológicos propios de la lingüística. Otros muchos estudiosos, en su mayoría franceses, han seguido este sendero, con el fin de ampliar, de profundizar y, a veces, de contrastar los resultados obtenidos. En este sentido, el estudio de Nicolas Ruwet [35] es muy importante, no sólo por la agudeza de que hacen gala sus investigaciones sino porque, durante años desde la fecha de su publicación, se ha mantenido como punto obligado de referencia. Los estudios de Saussure, así como también los más recientes de Jakobson, han representado igualmente sendos puntos fundamentales de referencia **. No obstante, de lo que se trataba —a través de estudios como los de

* Según el estructuralismo lingüístico que arranca de Ferdinand de Saussure, cuya presencia en la estética musical del siglo XX es insoslayable, el lenguaje se concibe como un conjunto de elementos solidarios o estrechamente relacionados entre sí, o sea como una estructura; el significante es un fonema o una secuencia de fonemas, es decir, la imagen acústica (las notas, en el caso de la música) que, asociada con un significado, constituye el signo lingüístico; el significado es el concepto que, como tal o bien asociado a determinadas connotaciones, se une al significante para constituir el mencionado signo lingüístico. Vease F. de Saussure, *Curso de lingüística general,* ed. a cargo de A. Alonso, Buenos Aires, Losada, 1945, y Madrid, Alianza Editorial, 1987[2] (L. B., 1227). *(N. del T.)*

** Aunque Fubini apenas haga mención de Saussure y de Jakobson, nosotros debemos reparar algo más en ambos, no sólo en virtud del papel protagonista que han desempeñado dentro de la lingüística contemporánea, sino de la repercusión que han tenido sobre la semiología musical. Del filólogo suizo, ya hemos apuntado alguna idea. Del lingüista estadounidense de origen ruso es digno de subrayarse, debido a la enorme resonancia que ha tenido, el análisis que en 1962 acometió, en colaboración con Lévi-Strauss, del soneto «Les chats» de *Les fleurs du mal* de Baudelaire, por

Lévi-Strauss y Ruwet— era de realizar una difícil transferencia: la que iba del análisis del lenguaje verbal al análisis de un lenguaje tan distinto, a causa de su estructura y modo de funcionamiento peculiares, como es la música, y esto siempre y cuando se la reconociera previamente como lenguaje, lo que no resultaba algo tan sencillo de conseguir, ya que la música podía ser lenguaje en ciertas circunstancias históricas, sociales y estilísticas, pero podía no serlo en otras. Para Ruwet «la música es un lenguaje; es, entre otros posibles, uno de los sistemas de comunicación mediante los cuales los hombres intercambian significados y valores. Para que exista y para que tenga una eficacia, la música deberá obedecer aquellas reglas que hagan viable, en líneas generales, el funcionamiento de cualquier sistema de comunicación» [36].

Justamente a partir de este punto, comienza el trabajo de los semiólogos musicales, quienes han de concretar cuáles sean las reglas que hagan viable el funcionamiento de la música como lenguaje —aun cuando sea un lenguaje sui géneris— dotado de una estructura: de una estructura de tales características que, sólo metafóricamente, es como la estructura en cuestión permite que a la música se la defina como lenguaje. Quizás sea éste uno de los motivos principales que han provocado la desconfianza en los semiólogos musicales con respecto a la vanguardia postweberniana. Ya Lévi-Strauss había sido de la opinión de que la dodecafonía y el serialismo integral no se circunscribían a aquellas condiciones mínimas que se requerían para que la música gozara de la consideración de lenguaje. Por su parte, Ruwet abre significativamente su ya citada colección de ensayos con un capítulo titulado «Contradicciones del lenguaje serial», al que pone fin no sin antes expresar sus serias dudas acerca de que la música de Webern y, aún más, la postweberniana puedan lograr construir «un sistema de relaciones diferenciadas»; concluye afirmando: «esto explicaría la brevedad y la economía de que hace ostentación Webern: más que por no sé cuál preocupación ascética, una y otra vendrían justificadas por la voluntad de dominar un sistema que parecía inestable y perecedero. Compréndase, por tanto, que no hay pretensión alguna de condenar el sistema serial en nombre de las leyes naturales, sino de reconocer que sus posibilidades estructurales se hallaban limitadas y que ya se habían consumido, probablemente por el propio Weber, en algunas obras excepcionales, como es el caso de *Marteau sans Maître*» [37].

constituir uno de los ejemplos más conseguidos de la aplicación de los métodos del estructuralismo de inspiración lingüística al análisis de un texto poético. Seguramente, Lévi-Strauss y Ruwet no se habrían atrevido a aplicar el análisis estructural a la música si, con anterioridad, no hubiera supuesto un rotundo éxito su aplicación a la poesía. Véase la ed. cast.: Roman Jakobson y Claude Lévi-Strauss, «"Los gatos" de Charles Baudelaire», trad. de Celia Amorós, en: *Posibilidades y límites del análisis estructural, op. cit.*, pp. 143-160. *(N. del T.)*

Si algunos autores, como ocurre con Ruwet, ponen más el acento sobre la estructura que sobre la comunicación, o —mejor dicho— sobre la estructura como principio lógico que hace viable la comunicación, otros, como —por ejemplo— Gino Stefani, prefieren insistir básicamente en la comunicación inherente al lenguaje musical: «Como punto de partida mantenemos que la música habla de la realidad con una precisión mayor de lo que puede hacerlo la cultura de una sociedad dada. Como la lengua, los gestos, los ceremoniales, el modo de vestir..., en suma, como todos los aspectos diversos de una cultura, también la música —para nosotros, la música occidental: clásica y ligera, tradicional y contemporánea— nos remite a la cultura que nos rodea por medio de un sistema que difiere mucho de otros sistemas convencionales». Perfilando los cometidos propios de la semiología musical, Stefani concluye: «Todos nosotros "hablamos", o sea practicamos y comprendemos distintas convenciones, distintos códigos culturales, aun sin tomar verdadera conciencia de ellos, como sucede con la lengua. Reconocer tales códigos implica ahondar con fuerza en los mecanismos fundamentales de la comunicación en materia de música; implica explicar, desde un punto de vista lingüístico-social, por qué y cómo "aprehendemos" la música. Tal y como nosotros la entendemos, la semiótica musical se ocupa exactamente de esto» [38]. Según Stefani, este trabajo puede abordarse a varios niveles, y no sólo necesariamente por especialistas: toda tentativa consciente de conectar «ciertos significados (ciertos aspectos de la cultura) con ciertos aspectos de la música» es ya, en sí, un trabajo semiológico.

Todo análisis semiológico es, indefectiblemente, un análisis estructural, si bien un análisis estructural, por el hecho de serlo, no es forzosamente semiológico. Si la semiología es la ciencia que se ocupa del estudio de los significados, toda indagación semiológica no podrá prescindir de efectuar la investigación a dos niveles: por un lado, ésta deberá articularse en torno al estudio del significante (o sea de la estructura analítica del fragmento musical en cuestión, de sus reglas internas, de su estructuración) y, por otro, en torno al análisis del significado [del fragmento musical en cuestión] dentro del mundo de la cultura: «La hipótesis básica de la que parte la semiótica estriba en que cualquier segmentación que tenga lugar en el plano de la expresión se erige simultáneamente en una segmentación en el plano de los contenidos, y viceversa. Esto significa dos cosas: primero, que una semántica o estudio de los significados, si no dispone de un criterio paralelo por lo que a la organización del significante se refiere, no deviene un estudio semiótico —la crítica musical debería conllevar siempre el análisis textual—; segundo, que no parece que sea ya posible, de modo alguno, imaginarse una teoría y un análisis musicales que puedan prescindir del significado» [39].

Estos sólidos puntos, tan puestos en evidencia por Stefani, comportan, sin embargo, una serie de problemas ampliamente discutidos por los semiólogos en los últimos años: ¿cuáles son los límites y los caracteres idóneos de un correcto análisis musical? Si el análisis y, por consiguiente, la segmentación lingüística a la que debe sujetarse el texto se corresponden siempre con una segmentación paralela en el plano de los significados, ¿no tendrá el análisis —por así decirlo— un nivel «neutro»? Y, en cuanto al plano de los significados, ¿será de tipo puramente emotivo la aportación que se produzca, o podrá uno imaginarse también una aportación de tipo cognoscitivo? Estos y otros problemas consustanciales a esta clase de análisis crítico del lenguaje musical se han debatido profusamente entre los semiólogos musicales en los últimos tiempos; así, la discusión sobre el mencionado nivel «neutro» del análisis ha sido especialmente intensa en los años setenta, dado que la hipótesis representada por la existencia de dicho nivel es realmente medular para la semiología musical. En primer lugar, Ruwet y, más tarde, sobre todo, J. J. Nattiez y Stefani han insistido de manera especial sobre el nivel neutro del análisis. Generalmente, todo análisis musical segmenta en partes el *continuum** musical e intenta llegar a unidades que puedan, de algún modo, convertirse en los símbolos de los «significados». Estas unidades pueden constituirlas las formas o sus partes, como los temas principales, los secundarios, etc., o bien los acordes, los grupos de notas, los incisos, etc. No importa qué clase de significado se atribuya después a cada unidad: si un significado de orden meramente formal u otro de orden emocional o contenidista. El problema para los semiólogos es, más bien, otro: ¿puede plantearse, al menos hipotéticamente, la existencia de un nivel neutro de análisis desde el punto de vista del posible significado? Los tipos de segmentación a los que puede sujetarse cualquier texto musical son infinitos; pueden basarse en el tejido armónico, en el tímbrico, en el dinámico, etc. Obviamente, el hecho de que a un texto musical le vaya en mayor o en menor medida uno u otro tipo de análisis está en función de diferentes factores: históricos, culturales y sociales. Hay contextos culturales y sociales en los que el rasgo que mejor se ajusta con los significados es el timbre, en otros lo es la altura de las notas, y así sucesivamente. Ahora bien, ¿existe un tipo de análisis, como es el «neutro», en el que la segmentación de la que se hace objeto a un determinado fragmento musical pueda verdaderamente prescindir del significado y consiga partir, por tanto, de las unidades «naturales» que no se hallan comprometidas por el lenguaje en el que, histórica y culturalmente, se ha encarnado la música dentro de un contexto histórico-social específico?

* Entiéndase: obra que se ejecuta sin interrupción por constituir un todo o un compuesto de partes unidas entre sí. *(N. del T.)*

No podemos desde aquí suministrar soluciones a un problema tan complejo como el que acabamos de exponer, que ya, por supuesto, se ha sacado a la luz por los semiólogos musicales pero que, como todos los demás problemas propios de la semiología musical, se proyecta incluso sobre contextos filosóficos y metodológicos diversos. En definitiva, el análisis semiológico de un fragmento musical no debería diferir mucho, al menos en cuanto a los principios a seguir, de las operaciones a realizar por los críticos musicales de sello tradicional, quienes, por vía intuitiva, intentan correlacionar la música, la estructura musical, las formas musicales, el lenguaje de una determinada época, con los afectos, con las situaciones culturales, con los comportamientos sociales, etc.; quizás la diferencia estribe en el distinto grado de conocimiento que se desarrolla con las operaciones realizadas, en la conciencia metodológica que se tiene del respectivo trabajo y, finalmente, en una reflexión cada vez más atenta sobre la tarea propia del crítico y sobre los presupuestos conceptuales que permiten que dicha tarea sea posible y útil. En otras palabras: entre una crítica tradicional y otra efectuada por un semiólogo musical existe la misma diferencia que entre un análisis intuitivo y un análisis riguroso. Sin dudas de ningún género, los méritos que hay que reconocerle a la semiología musical son muy notables, ya que ha hecho que la atención del crítico y del musicólogo se centre en los mecanismos de funcionamiento del lenguaje y en la dimensión social que poseen la comprensión y la fruición que acompañan al lenguaje. En tanto código que es, el lenguaje musical es un «objeto, bien cultural, bien social. De esta manera, la semiótica musical se puede describir diciendo, de forma abreviada pero eficaz, que es la disciplina que estudia los códigos sociales mediante los cuales el significante musical se correlaciona con el plano del significado. Con esto, la semiótica se diferencia de la hermenéutica en que esta última se ocupa de la interpretación entendida como actividad del sujeto humano en cuanto tal, no en cuanto ser socializado dentro de una cultura dada» [40].

El hecho de haber puesto más el acento sobre el lenguaje como fenómeno social y cultural que sobre el lenguaje como fenómeno expresivo e individual ha traído consigo que la semiología musical haya obtenido sus mejores resultados, probablemente, cuando ha analizado los momentos más *comunicativos* del fenómeno musical, o sea los de la música de consumo o música cuyo destino específico no había consistido, ni mucho menos, en una fruición artística. Así, pues, como ya se ha dicho, esto se ha logrado en mayor medida al analizar las músicas que han surgido al filo de una sólida tradición lingüística como es la tonal que al analizar aquellas otras que, a su vez, han surgido en el ámbito de las más recientes vanguardias, las cuales lo que han hecho ha sido volver más problemática la existencia misma del lenguaje musical. La crítica que podemos denominar tradicional, la que —según los semiólogos—

se fía sobre todo de la intuición y carece de pretensiones de rigor científico, no ha sido suplantada por la semiología y sólo en raras ocasiones se ha valido sistemáticamente de los instrumentos que el semiólogo le ha ofrecido. En los últimos años, quizás a causa de un exceso de rigidez en la jerga empleada por los semiólogos, quizás a causa de ciertos obstáculos que se han dado en las conclusiones —a las que se ha llegado tras recorrer fatigosos caminos—, se ha abandonado el primitivo rigor doctrinal de esa semiología característica de los años entusiásticos en que tuvo lugar el descubrimiento y la fundación de dicha ciencia; en cambio, se ha profundizado en muchos aspectos que se han revelado como más productivos, aunque parezcan colaterales. En efecto, si reconocemos como tema central de la semiología musical el estudio de la relación que se establece entre el significante y el significado, se abren numerosos campos de investigación que, de por sí, no son nuevos; sin embargo, pueden ser nuevos los modos de afrontarlos. Las implicaciones y los rumbos que tome la investigación serán diferentes según la visión que se tenga del lenguaje musical: o bien se le ve más desde el ángulo del significante, esto es, desde su estructura gramatical —sintáctica, principalmente—, cualquiera que ésta sea; o bien se le ve desde el ángulo del significado y del destinatario. Al primer tipo de aproximación tienden los estudiosos de la escuela de Montreal (Nattiez, Hirbour-Paquette y otros), quienes han alcanzado éxitos muy positivos en el campo de los estudios más propiamente analítico-lingüísticos; al segundo tipo de aproximación se han dedicado bastantes estudiosos italianos y franceses y, mientras que Stefani ha insistido en las implicaciones que se producen en un plano sociopedagógico, los franceses, como es el caso de Michel Imberty [41], han estudiado las implicaciones que se producen en los planos psicológico y psicoanalítico contenidos en el proceso de significación de la música. Otros, incluso, han ahondado en el estudio del mecanismo significativo específico de la música en relación con el lenguaje poético; entre éstos, merece un recuerdo el trabajo ya mencionado de Ruwet y los más recientes de Marcello Pagnini [42] y de algunos autores más. Muchos de estos trabajos confluyen, por cuanto a sus resultados se refiere, con los de estudiosos de otras escuelas, también mencionados, como son los sociólogos musicales, o los estudiosos de los procesos semánticos o de la psicología de la percepción musical: Meyer, Cooke, Langer, Schloezer o Francès *.

La semiología musical se sirve, pues, de otras disciplinas y, a su vez, presta servicio a otros enfoques que se le da a la investigación, estimulando mucho

* De R. Francès en colaboración con M. Imberty y otros autores se ha editado en lengua cast. *Psicología del arte y de la estética*, Madrid, Akal, 1985 (Arte y Estética, 3); sobre todo, en relación con la música, véanse caps. I, II y IV. *(N. del T.)*

la atención con respecto a todo lo que son aspectos lingüísticos de la música y mecanismos de la comunicación; un ejemplo de interdisciplinariedad puede suministrárnoslo la teoría de la información [43], que ha intentado elaborar un análisis semiológico de la música, entendiéndolo como transposición de los modelos de la teoría de la información al lenguaje musical. Las indagaciones de esta especie han puesto el acento sobre el perceptor del mensaje musical, o sea sobre el individuo con sus peculiaridades psicológico-perceptivas; de aquí que la teoría de la información venga apoyada fructíferamente por la psicología —en general— y por la *Gestaltpsychologie* * —en particular—: el concepto de forma como elemento de estructuración del mensaje se acopla con el principio de lo previsible del discurso musical en orden a alcanzar la comprensión de este último. Indudablemente, también esta modalidad de estudio aplicado a la música concede la primacía, de modo inevitable, a los aspectos tonales del lenguaje y a las formas clásicas en que éste se halla estructurado.

Sobre todo en los años setenta, la semiología ha sido uno de los núcleos que han revestido mayor interés para la estética musical; de esta manera, los ecos de aquélla se descubren con facilidad en toda la literatura, tan abundante, que en torno a este tema se ha producido en el espacio de una década. Es más: hasta surgió en Francia una revista [44] que se dedicó preferentemente a acoger entre sus páginas los estudios de semiología musical que iban saliendo, lo que constituyó un indicio cultural de importancia aun cuando la vida de la revista fuera breve. Pese a todo, la semiología no ha sido, en cualquier caso, la única corriente verdaderamente notable de la estética musical que haya contado con un desarrollo superior durante las últimas décadas. Sin dudas de ningún género, hasta no hace muchos años, la vanguardia ha sido el núcleo alrededor del cual se han condensado los problemas más apasionantes y estimulantes para un teórico de la música. Gran dificultad entraña, sin embargo, precisar si todas las discusiones que han tenido algo que ver con los múltiples aspectos contenidos en la música de vanguardia pertenecen a esa disciplina, o a ese conjunto disciplinar, que recibe el nombre de estética mu-

* Del alemán *Gestalt:* estructura, forma, totalidad. En tanto que doctrina psicológica y filosófica —conocida también por los nombres de estructuralismo y gestaltismo—, la *Gestaltpsychologie* considera que los elementos primarios y fundamentales de la psique son ciertas estructuras psíquicas, formaciones enteras o *Gestalten,* y no las sensaciones, como defiende la psicología asociativa. La teoría de la *Gestalt* parte de la separación entre el individuo, su medio externo y su actividad práctica. El concepto de *Gestalt* ha adquirido tal relevancia en el siglo XX, que se ha hecho extensivo a terrenos cognoscitivos muy diversos: desde la física y la fisiología hasta la economía y las bellas artes han sufrido su impacto, del que tampoco se ha librado la música. Véase W. Köhler, K. Koffka y F. Sander, *Psicología de la forma,* Buenos Aires, Paidós (s. a.) (Bibl. del Hombre Contemporáneo, 64). *(N. del T.)*

sical o que se describe —para hablar con más propiedad— con términos menos ambiciosos como son reflexiones sobre la experiencia musical. Ahora bien, no ha sido solamente la revolución lingüística que ha implicado incluso la negación misma del concepto de lenguaje la que ha ejercido una intensa atracción sobre los pensadores; muchos otros fenómenos que mantienen conexiones con las vanguardias posteriores a los años cincuenta han planteado numerosos problemas que a menudo han resultado ser completamente nuevos. La aleatoriedad —por ejemplo— ha suscitado nuevos interrogantes acerca de todo el alcance que pueda tener el fenómeno interpretativo en concreto, así como una meditación diferente sobre la creatividad musical. A su vez, la música electrónica ha generado una serie de reflexiones cuyo objeto ha sido la naturaleza del sonido, del timbre y de los sistemas musicales. Ha habido, asimismo, otros campos, muy cercanos a la estética musical, que han surgido o que han sido potenciados por los aspectos que mejor han definido la experiencia musical, tanto en el plano fruitivo como en el compositivo, de las últimas décadas. La cultura musical, las nuevas dimensiones adquiridas por la fruición musical y los nuevos modelos de percepción sonora cuyos causantes han sido unos fenómenos sociales tan imponentes como el ensanchamiento de la escucha y la difusión de la enseñanza de la música incluso a nivel escolar han irradiado sus reflejos sobre los nuevos filones de pensamiento, sobre las nuevas pautas de reflexión que se han originado. Si la experiencia de la vanguardia ha sido decisiva para el pensamiento musical en el transcurso de las últimas décadas, otros campos de los estudios musicológicos han desempeñado un papel no menos importante. La ampliación del horizonte de los estudios históricos a ámbitos propios de otras civilizaciones y de otras épocas, el afinamiento en todo lo concerniente a los instrumentos de indagación y de investigación empleados y la elaboración de nuevas metodologías han coadyuvado para que, desde finales del siglo XIX en adelante, se haya incentivado la confección de distintas teorías en torno al análisis musical, terreno este que, desde cierto punto de vista, se halla alejado de la estética pero que, desde otro, está lleno de implicaciones estéticas y, sobre todo, filosóficas.

El análisis musical es un concepto muy vago que remite a cualquier metodología apta para *analizar* un fragmento musical. Los análisis de Hoffmann sobre los *Tríos* de Beethoven o los de Schumann sobre la *Sinfonía fantástica* de Berlioz podrían adscribirse al análisis musical. A pesar de ser así, para poder considerar el análisis musical como una disciplina auténticamente conocedora de los instrumentos de indagación y de los métodos mediante los cuales actúa, hay que llegar a la época positivista y a las aportaciones de Hugo Riemann. No obstante, no disponemos de una disciplina cuyo objeto consista realmente en el análisis musical, hasta que salen a la luz los trabajos

del teórico austriaco Heinrich Schenker[45]; a través de la magna obra que escribe desde 1906 hasta 1935, este autor expone su teoría analítica de la música, que, todavía hoy, sirve al menos como base a cualquier discusión en el seno de la cual se pretenda efectuar alguna aproximación de tipo analítico a la música, principalmente dentro del sector cultural anglosajón, si bien, durante los últimos años, se ha extendido a toda Europa el interés provocado por la metodología analítica, introduciéndose ésta incluso en los estudios de carácter semiológico.

El análisis schenkeriano cuenta con una innegable referencia filosófica: la fenomenología de Husserl. En efecto, las premisas metodológicas de las que parten las teorías analíticas de Schenker se fundan en el hecho siguiente: *por debajo* de la página musical (la referencia que se hace siempre es a la música tonal), existe siempre una estructura originaria hasta la que es necesario, de alguna manera, retroceder si se quiere aprehender la verdadera estructura del fragmento analizado. Por tanto, el análisis de Schenker aspira siempre a captar las estructuras ocultas, aquellas que condicionan las manifestaciones externas de una obra y que se limitan a decantar una *ur-linie:* línea originaria o primordial que es liberada con el fin de captar la *esencia* de la obra en sí; semejante línea es siempre de carácter melódico, remitiéndose a ella el sentido *profundo* de que se reviste la obra musical. Además, los presupuestos teórico-filosóficos de las teorías schenkerianas están muy cercanos, ciertamente, a los presupuestos de los que parte, a su vez, la gramática generativa de Noam Chomsky*.

Pese a los rasgos negativos que muchos estudiosos han imputado a las teorías de Schenker (como son: el privilegio que se le concede a la función melódica, el hecho de que se trate de teorías aplicables solamente a la música tonal, etc.), éstas cuentan con un mérito reconocido por todos: han posibilitado la apertura de vastos campos de investigación y han sugerido métodos analíticos que, aun cuando tiendan a la disección de la obra, nunca pierden de vista el valor unitario de ésta, que se concreta en la estructura originaria que se halla en la base de la obra misma. Las teorías analíticas se han desarrollado muy profusamente durante las últimas décadas y son abundantísimos los textos que guardan alguna relación con esta corriente de pensa-

* Debido a la fuerte aproximación que existe entre las teorías analítico-musicales de Schenker y las teorías filológicas de Chomsky, señalemos que la contribución de este lingüista estadounidense es una de las más importantes de cuantas se han hecho dentro de su campo en el siglo XX: es el creador del transformacionalismo o gramática transformacional, también llamada gramática generativa, movimiento en el que se inscriben otros autores ya comentados por Fubini, como —por ejemplo— Ruwet, uno de los máximos exponentes de la perspectiva generativo-transformacional dentro del mundo francófono. De N. Chomsky véase sobre todo *Problemas actuales en teoría lingüística. Temas teóricos de gramática generativa,* Madrid, siglo XXI, 1978². *(N. del T.)*

miento; sin embargo, no nos es posible ofrecer ahora un informe completo al respecto, teniéndonos que limitar a apuntar unos pocos datos más.

Evidentemente, toda teoría analítica se enfrenta a un importante problema: ¿a qué dimensión de la obra se otorga el mayor privilegio en comparación con las restantes? Toda elección implica renuncias, razón por la cual toda aproximación analítica realza inevitablemente un aspecto de la obra en detrimento de los demás, arriesgándose con esto a no poder asirse ya a lo que, utópicamente, se querría aprehender: la totalidad de la obra. Hemos visto cómo Schenker propendía a concederle el privilegio al aspecto melódico-tonal, por considerarlo el más relevante al objeto de decantar la estructura «originaria» de la obra. En una línea que no difiere mucho de la seguida por Schenker, se enmarcan los estudios del musicólogo estadounidense Rudolph Reti, quien, a través de su más conocido trabajo [46], pretende demostrar que en las obras de los grandes músicos todas las ideas temáticas derivan de un único motivo germinal, cuya sucesiva transformación constituye un proceso apto para conferir significado y sentido unitario a la composición de forma íntegra. La investigación de este *modelo* temático representa un proceso de *reducción* —empleamos un lenguaje fenomenológico— * similar al efectuado por Schenker al abordar la investigación de la línea melódica originaria. También Reti, en su investigación, se remite siempre, por supuesto, a ejemplos extraídos de la música tonal, como hiciera Schenker. Reti afirma: «en las grandes obras de la literatura musical, los diferentes movimientos de una composición se hallan ligados entre sí gracias a una unidad temática; no sólo una vaga afinidad, sino una idéntica sustancia musical [de la que son partícipes los diferentes movimientos] confiere la unidad temática» [47]. Esto conlleva la demostración de que es la unidad temática la que sirve de soporte a cada obra, aunque presupone asimismo que la unidad en sí simboliza el valor estético por excelencia; la demostración no es algo que sea siempre posible, a menos que lo que se pretenda sea afirmar dogmáticamente —por ejemplo— que, dentro de una sonata, los dos temas «contrastan en cuanto a la superficie, pero son idénticos en cuanto a la sustancia» [48]. El concepto de unidad temática es, por consiguiente, hasta complicado, tanto por lo que atañe a su aspecto técnico-analítico como a su aspecto estético-filosófico.

Las objeciones que se le hacen a Reti —quien, no obstante, obtiene a menudo resultados válidos y estimulantes— pueden intuirse con bastante facilidad y resumirse en la unilateralidad del análisis acometido. Sea como sea, el problema consistente en asir la globalidad de la obra mediante un proceso analítico, se mantiene como problema capital en todos los estudiosos adscritos a esta corriente de pensamiento. Así, Leonard Meyer —de quien habla-

* Cfr. cap. 16: *4. Dodecafonía y filosofía. (N. del T.)*

mos ya en el capítulo 13—, aun sin renegar de su talante gestáltico, en obras posteriores a la ya citada *Emotion and Meaning in Music* dirige su atención, de manera más específica, hacia los problemas y las teorías analíticas, formulando fundadas objeciones a las teorías de Reti, a las que considera excesivamente limitadas con respecto a la riqueza concreta que deparan las obras musicales. Advierte Meyer, en uno de sus más recientes estudios [49], cómo lo que confiere unidad a la obra no es un único parámetro —el melódico-temático, como afirma Reti—, sino un conjunto de parámetros que varía según las épocas y las civilizaciones, y cómo, en cualquier caso, la unidad se percibe siempre por un oído histórico. En base a esto, el concepto de forma, según la *Gestaltpsychologie* —que había constituido para Meyer el núcleo de sus anteriores estudios—, podía retomarse y desarrollarse en clave analítica, atenuando los efectos de los métodos analíticos de origen schenkeriano si introducía una variable «subjetiva» dentro de un contexto teórico que solía inclinarse hacia una objetividad que, con frecuencia, se revelaba como demasiado abstracta y falta de historicidad. Meyer reelabora el concepto de unidad sirviéndose de la expresión inglesa intraducible *conformant relationships* (relaciones de conformidad); este principio alude a la misión primaria de «crear el sentido de la cohesión» y, por tanto, en definitiva, alude a la misión de erigir la unidad de la obra. Evidentemente, las relaciones de conformidad tienen valor únicamente si se las percibe y no se las entiende exclusivamente en un sentido formal o estructural o sintáctico; el mismo valor tienen las relaciones que remiten al «carácter y al *ethos*». Además, tales relaciones no se vuelven confusas aunque haya cosas parecidas: no basta con discernir entre temas similares, entre porciones de motivos análogas, para que pueda establecerse la unidad de la obra. Con todo, las teorías analíticas de Meyer abren perspectivas muy amplias, incluso desde el punto de vista estético, al evitar las actitudes herméticas y absolutas de que hacen gala a menudo los estudiosos de orientación analítica.

Los estudios analíticos han adquirido dimensiones insospechadas en el transcurso de los últimos años; han salido de los rígidos ambientes de los especialistas para expandirse por otros sectores de los estudios musicológicos y se han servido frecuentemente de la psicología, del psicoanálisis, de la teoría de la percepción, etc. De cualquier modo, en la base de los estudios analíticos se sitúa siempre la tentativa de crear modelos teóricos explicativos dotados de una universalidad más o menos acentuada. La tradición analítica schenkeriana ha dado la primacía al aspecto formal de la obra musical; sin embargo, se pueden retrotraer también al filón analítico estudios aparentemente tan alejados de éste como son los de Hermann Kretzschmar. Éste apela a la hermenéutica, o sea a la ciencia de la interpretación, entendiendo por interpretación el descubrimiento del significado del texto; pero el descubri-

miento, no del significado formal, sino del afectivo, del emotivo, o incluso del intelectivo. Ésta es la razón por la cual a la vieja teoría de los afectos vigente en el siglo XVIII se la puede considerar, de alguna manera, como el primer intento de esbozo de una teoría analítica de la música, si bien con ciertas reservas desde el punto de vista de los contenidos afectivos, los cuales se hallaban en relación con determinadas «figuras» que eran propias de la retórica musical barroca. Posteriormente, Arnold Schering retomaría las teorías de Kretzschmar y las radicalizaría, al poner íntegramente entre paréntesis los valores técnicos y formales, con el fin de subrayar exclusivamente los valores expresivos [50].

El cometido de la musicología analítica puede definirse, más o menos, como la comprensión de los procesos compositivos de la música, colocando el acento sobre el valor *objetivo* del modelo teórico decantado, al menos en los primeros tiempos del desarrollo de esta disciplina; en cambio, en tiempos más recientes, los estudios analíticos han revalorizado el otro polo del lenguaje musical, esto es, el destinatario, abriéndose así a una gama impensable de nuevos estudios, entre los que se encuentran la psicología, la sociología, la estética, la teoría de la información, etc. Esta mayor atención que se les ha prestado a todos los fenómenos conexos con la acogida de la música, incluso a los que tenían que ver con sus componentes históricos, ha puesto en evidencia algunos fenómenos ocurridos en el pasado. La historia de la acogida de la música puede comportar una formulación distinta, desde ángulos realmente nuevos y prometedores, de la historia de la música propiamente dicha. También en este campo, las observaciones teóricas de otro autor ya comentado, Carl Dalhaus, vienen muy a propósito, pues se refieren con agudeza a este problema. No se puede hablar en la actualidad de una auténtica historia de la acogida de la música, sino, más bien, de estudios que se plantean a nivel teórico y filosófico el problema suscitado por una historia de la música que tiene en cuenta un parámetro fundamental de su existencia, a saber: su acogida. Obviamente, en este caso el acento recae, más que sobre la interpretación, la ejecución y la escucha, sobre la producción y la consistencia de la obra de arte en el instante de su creación. La obra de arte no se concibe ya como una esencia encerrada en su tiempo: bien como fruto de un acto creador que la genera de una vez por todas; bien marxistamente, como algo vinculado de forma rígida a la época histórica de que se trate, en tanto superestructura que es del proceso económico. Según una estética de la acogida, la obra de arte en general, aunque de modo más diáfano la obra musical, se proyecta hacia el futuro y hacia la historia dentro de la cual se desarrolla, ofreciéndose al intérprete —sea éste el ejecutante, sea éste el oyente— y desplegando su vida, justamente, a través de las múltiples interpretaciones posibles que pueden originarse. No obstante, la relación que se

establece entre el intérprete y la obra no es incidental, sino constitutiva de la vida y de la esencia de la obra. Por supuesto, esta perspectiva no es solamente historiográfica: choca con el modo habitual de concebir la obra de arte, por poner en tela de juicio la consistencia de la música en cuanto obra de arte cerrada y concluyente en sí misma. Como advierte acertadamente Dahlhaus, «el notable desenvolvimiento —tal vez también, programático y polémico— del interés historiográfico en el ámbito de la historia de la eficacia o en el de la historia de la acogida, se puede entender como expresión y consecuencia de la crisis en que ha incurrido el concepto de obra autónoma y cerrada en sí misma a lo largo de las últimas décadas, tanto por lo que respecta al arte propiamente dicho como a su teoría» [51]. Por un lado, pues, parece como si la historia de la acogida o, mejor aún, de la estética de la acogida congeniara con algunos aspectos típicos de la música contemporánea, como son la apertura de ésta hacia el intérprete mediante la insistencia en la aleatoriedad y la apertura hacia el oyente que goza de la música, a quien se convoca a una especie de colaboración creativa, la cual tiene necesidad de sus reacciones como parte integrante de la obra que, pese a todo, tiende cada vez más a disgregarse en cuanto unidad creativa y a fragmentarse en las formas a través de las cuales se la acoge y mediante las cuales continuamente se la recrea o se la crea. Por otro lado, la estética de la acogida implica un problema más arduo: ¿en qué medida la obra musical que se nos ha conservado del pasado y que se ha basado en el concepto de obra acabada y autosuficiente en su plenitud puede *interpretarse* y revivirse en su totalidad, gracias precisamente al valor intrínseco que tiene la historia de sus interpretaciones dentro de la historia, entendiendo éstas como instantes vitales internos de la obra musical? Ejemplar desde este punto de vista es el estudio de Hans Heinrich Eggenbrecht titulado «Acerca de la historia de la acogida de Beethoven» [52], en el que el autor intenta pasar de la fase teórica a la práctica y aplicar las categorías filosóficas a la investigación histórica en cuestión. Sin embargo, el problema se mantiene: el problema ocasionado por el hecho de querer eludir la estética del «objeto ideal» sin caer en el subjetivismo más radical, «en el relativismo extremo, en el aserto provocador de que la *Heroica* de Beethoven existe tantas veces como haya en los oyentes la capacidad [requerida] para que se la pueda acoger» [53]. No es que la estética esencialista sobrevalore la importancia que pueda tener la pluralidad de interpretaciones que pueda haber, sino que aspira siempre a juzgar éstas adecuadamente, conforme a la «verdad» de la obra, que permanece constante entre las múltiples variables históricas e individuales que afectan a las interpretaciones.

Estas reflexiones, a la vez filosóficas e historiográficas, trasladan de nuevo la discusión a todo el sector de los estudios filológicos, a los que, por cierto, no sobrestiman, pero de los que hacen un replanteamiento en otra clave mu-

cho menos aferrada al tradicional concepto de autenticidad. Con todo, la estética de la acogida configura un evento en el que se pone en evidencia el entrecruzamiento de experiencias tan diversas como la filosofía hermenéutica, por una parte, y la reflexión sobre la vanguardia, por otra; de tales experiencias, sumamente heterogéneas en apariencia, ha surgido en nuestros días un enfoque historiográfico de la música que está lleno de incentivos y de consecuencias, incluso a nivel operativo*.

* Al finalizar el último capítulo debe indicarse que E. Fubini ha profundizado, de forma más detallada y monográfica, en los problemas capitales sobre los que han discurrido distintos filósofos y pensadores musicales del siglo XX a través de dos obras suyas que se ocupan de las principales cuestiones que se ha planteado la estética contemporánea en materia de música. Para quien desee ampliar conocimientos sobre tales temas (v. gr.: el lenguaje musical, su semanticidad, su significado y su estructura, su temporalidad y su historicidad, sus funciones sociológica y pedagógica, etc.) y sobre el desarrollo que han alcanzado a lo largo de los tres primeros cuartos del siglo XX, véanse E. Fubini, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Turín, Einaudi, 1973 (Piccola Biblioteca Einaudi, 201), y *L'estetica contemporanea*, Turín, Loescher, 1976. No hay trad. cast. aún de la segunda obra citada, pero sí la hay, a mi cargo, de la primera: *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Madrid, Alianza Editorial, 1994 (Alianza Música, 67). *(N. del T.)*

Conclusiones [I]

Si el pensamiento musical del mundo luterano se desarrolla, tanto en el plano práctico como en el teórico, buscando la autonomía de la música, profundizando en los presupuestos de la armonía, concebida ésta como el esqueleto del lenguaje musical, el debate musical en el mundo latino y católico adopta muy diferente matiz y se centra sobre otras cuestiones, a saber: la autonomía del lenguaje musical es recusada de forma explícita por los teóricos y, en consecuencia, el problema que éstos anteponen a todos los demás es el de conciliar la existencia, de hecho, de la música en sus diversas formas —instrumentales pero, sobre todo, vocales— con la negación y la condena más o menos radical que de la música se hace en el plano teórico.

Como ya se vio, los problemas surgidos a raíz del nacimiento del melodrama son reasumidos al acometer la búsqueda de una relación nueva entre música y palabra: desde esta perspectiva, se desarrolla una gran disputa, de fondo histórico y estético, que comprometerá a los teóricos, a los literatos y a los críticos durante casi dos siglos. Sobre la base de la problemática abierta por la *Camerata* de los Bardi en el surco del humanismo renacentista —la del retorno al ideal de la belleza clásica, al de la sencillez y la linealidad expresivas—, se gesta paulatinamente una polémica entre los defensores de los antiguos y los defensores de los modernos; polémica nada nueva, que ya fue muy viva en los tiempos del *Ars Nova* y que siempre dispuso para la batalla en frentes contrarios a conservadores y a progresistas: a los amantes de las novedades técnicas y expresivas y a los defensores de la tradición. No obstante, en esta ocasión, los términos de la disputa parecen invertirse, al menos en un primer momento: los revolucionarios se unen a los que exigen una renova-

ción en el retorno a una imaginaria y perdida tradición clásica, mientras que los conservadores reclaman los artificios intelectualistas de la tradición polifónica, en la forma asumida durante el *Cinquecento* tardío. Los primeros, que se hallaban representados no sólo por los músicos integrantes de la *Camerata* de los Bardi —Galilei, Caccini, Peri— sino también por Monteverdi, hacían capitulación de su credo en la idea de que la música debería ser la criada fiel de la palabra, apta entonces para subrayar el valor expresivo y el contenido semántico de esta última. Los segundos, al sostener la polifonía, sostenían en el fondo las razones de la música o, al menos, la supremacía de los valores musicales en detrimento de la poesía.

Esta polémica, gracias a la decadencia veloz y progresiva de la polifonía, abandonó su puesto bien pronto dentro del campo melodramático. Los puristas, los que anhelaban un melodrama reducido a las líneas, sobrio en la música —el *recitar cantando* en tanto que retorno ideal a la tragedia áurea de la época de Pericles—, se encontraron muy aprisa calculando qué hacer con las tendencias centrífugas que empujaban el melodrama, por caminos muy diferentes de los proyectados por aquéllos, hacia la fastuosidad barroca, hacia el colorismo veneciano y, sobre todo, hacia el predominio de la musicalidad y de la melodiosidad, indolentes ante las exigencias dramáticas y teatrales.

Se abre así, sobre este trasfondo cultural —cargado de motivos bastante heterogéneos entre sí—, una disputa cada vez más medular y predominante, particularmente en Italia y en Francia, dentro del mundo melodramático; disputa que tuvo, si no otro, el mérito de llevar la música al centro de los debates culturales, sustrayéndola de su secular aislamiento. Los reformadores, aquellos que asumieron periódicamente la tarea de retrotraer a los músicos y poetas hasta los principios originarios del melodrama, se inspiraron, en parte, en el tradicional moralismo de la Iglesia en relación con el arte de los sonidos; en parte, en el intelectualismo de origen humanístico tendente, de una u otra manera, a sobrevalorar la poesía, las letras y las artes semánticas frente a las artes que parecían dirigirse, solamente, a los sentidos; y en parte, por último, en una estética clasicista y racionalista que otorgaba privilegios a la sencillez y a la claridad.

Dentro del género melodramático, precisamente aquel que puede semejar más un contenido híbrido —un extraño acercamiento de dos tipos de expresión opuestos: el literario-teatral y el musical—, la música aparece, el mayor número de veces, como un elemento que causa disturbio y es mal aceptado, apenas tolerado, aun cuando se mantenga dentro de unos límites y confines bien establecidos y no invada el terreno destinado a la poesía. Además, a pesar de las condenas oficiales y de las desviaciones que se generan a partir de las declaraciones de principios originarias, el melodrama continúa por su camino, que es el del triunfo de la música sobre la poesía; triunfo que, en los

casos más felices, se cristaliza en la creación de una nueva dimensión teatral que no es, propiamente, la del teatro clásico: ni griego ni renacentista; no es tampoco la dimensión adecuada a una música a la que se reconoce un rango de autonomía, si bien este último elemento sea el que tienda, cada vez más, a transformarse en el preponderante, configurando entonces, justamente, la dimensión melodramática del teatro. Es a través de polémicas, condenas y endiabladas defensas como se constituye pausadamente lo que podría definirse casi como un nuevo arte y, en cualquier caso, como una etapa fundamental dentro de la historia de la civilización musical europea. La polémica entre los partidarios del melodrama en su versión genuina, despojado de todo elemento musical considerado superfluo, y los partidarios de un melodrama más libre, más *musical,* menos austero y menos dramático, es en el fondo una polémica dentro de un mundo que se halla a la busca, teórica y práctica, de la nueva dimensión melodramática, que no consigue definir sirviéndose de las categorías estéticas tradicionales. Esta búsqueda adopta el aspecto de una áspera contienda que reviste, de vez en cuando, las más variadas formas: será la polémica entre los partidarios de la ópera bufa y los partidarios de la ópera seria; entre los partidarios de la ópera italiana y los partidarios de la ópera francesa; entre los reformadores y los tradicionalistas, etc. En la base de la disputa que comprometió hasta el momento final del Iluminismo a los hombres de cultura, a los críticos literarios y musicales, a los filósofos y a los teóricos de la música, hay un contraste radical de mentalidades, dos modos distintos de concebir no sólo el melodrama sino incluso, en general, la música: su valor *estético* y social y sus relaciones con las demás artes.

Por cuanto se acaba de describir, el nacimiento del melodrama y la nueva poética formulada en los escritos de los músicos y de los literatos de la *Camerata* de los Bardi representan el comienzo de una nueva era dentro de la historia del pensamiento musical. Las largas y, a veces, artificiosas disputas que acompañaron el melodrama en la —igualmente— larga y complicada historia de éste, hasta el último instante del siglo XVIII, representan el comienzo, asimismo, de una nueva forma de discusión acerca de la música. La participación activa de los literatos en esta polémica, su contribución en tanto que libretistas a la creación musical —no sólo dentro del nuevo género melodramático sino también dentro de las cantatas sacras y profanas y de los oratorios—, sirvió para establecer las premisas que colmaron la distancia que separó tradicionalmente la música de las demás artes y la teoría musical de las elaboraciones paralelas que, a nivel filosófico —en general— y estético —en particular—, se fueron formulando con respecto a las restantes artes. Todavía más: el desarrollo de la más vasta *querelle* de cuantas hubo entre los defensores de los antiguos y los defensores de los modernos —disputa que arrastró consigo toda la cultura europea a caballo entre el siglo XVII y el XVIII y que

asumió una fisonomía peculiar en relación con la música— hizo surgir entre los filósofos y los teóricos, quizás por vez primera, la conciencia en torno a la *historicidad* del fenómeno musical y al relativismo de los lenguajes musicales.

Las disputas dentro del mundo germánico entre los defensores de la polifonía, de una parte, y los de la monodia acompañada, el bajo continuo y, más tarde, en tiempos de J. S. Bach, la música galante, de otra, así como la que dentro del mundo latino indispuso a los que sostuvieron la ópera seria contra los que sostuvieron la ópera bufa, a los partidarios de la *tragédie lyrique* francesa contra los partidarios de la más melódica ópera italiana, hallaron su meta, su precaria conclusión, en la gran *querelle* entre Rameau y los enciclopedistas. Por tanto, sólo dentro de la segunda mitad del siglo XVIII, se decantan, con suficiente madurez, con cierta precisión en los conceptos y en la terminología empleada, las que han sido las dos grandes líneas de nuestro pensamiento musical. Con Rameau se pone al día la más robusta formulación de la antigua y gloriosa concepción pitagórica de la música como lenguaje eterno e inmutable, revelación y encarnación de la armonía del cosmos. Con Rousseau y los demás enciclopedistas toma cuerpo otra concepción, que se opone a la anterior con carácter de alternativa: la concepción de la música como lenguaje intersubjetivo, como comunicación de sentimientos que han variado a lo largo de la historia; concepción ligada a la personalidad de cada individuo, a la idiosincrasia de cada colectividad, al temperamento de cada pueblo, no codificable en reglas y leyes eternas, pero sujeta —esto sí— a la libre invención melódica. Esta última concepción de la música, que podríamos definir como laica, no nació ciertamente con el Iluminismo, sino que recorrió lentamente su camino, siglo tras siglo, desde Aristóteles, prosiguiendo con una vida insegura y delicada a lo largo de todo el Medievo, gracias a las aportaciones de los filósofos árabes, y, finalmente, durante el Renacimiento, gracias a las de Glareanus y otros teóricos. Sin embargo, únicamente durante el Iluminismo, tal tesis adquiere plena dignidad y puede medirse, utilizando armas semejantes, con el primer filón de nuestro pensamiento musical. La historia discursiva de este pensamiento puede considerarse, hasta cierto punto, como el contraste dialéctico entre dos concepciones opuestas, las cuales, a pesar de sus continuos enriquecimientos y su entrelazamiento frecuentemente recíproco, permanecieron fieles, de modo sustancial, a sus núcleos originarios, incluso en lo referente a los nuevos problemas planteados por la siempre cambiante realidad musical a través de su laborioso camino histórico.

Conclusiones [II]

Habría que sacar ahora unas conclusiones de esta breve visión histórica. El panorama de la estética musical desde el Romanticismo hasta hoy se presenta riquísimo, quizás demasiado para que pueda conseguirse reconstruirlo a tan grandes rasgos; demasiados nombres se hallan ausentes o se han nombrado apenas de paso. Puede parecer también, de este modo, muy discutible el criterio con que se han elegido las personalidades en que nos hemos detenido más largamente: al lado de grandes filósofos, como Hegel, Schopenhauer, etc., aparecen figuras de músicos como Liszt, Mendelssohn y Schönberg, o historiadores y teóricos, como Forkel, Riemann y Ambros, que parecen tener poco que ver con una historia de la estética. La ausencia de muchas figuras y la presencia de otras significa que se ha adoptado un criterio muy amplio de estética musical, habiendo sido mejor, tal vez, no haber usado este término, por cuanto que tiene un significado demasiado vago y, al mismo tiempo, demasiado reducido, y haber hablado simplemente de *ideas sobre la música.* Y no sólo todo lo referido, sino que se ha tratado también, en una rápida ojeada, de estilos musicales, de técnicas de composición, etc., presuponiendo que cierto modo de componer música implica cierto modo de entenderla y, en definitiva y como consecuencia, cierta concepción de la música. ¿No podría ocurrir acaso —por ejemplo— que la historiografía musical revelara, incluso al ojo más inexperto, cierto modo de concebir la obra de arte?

Desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad, el pensamiento musical se ha enriquecido enormemente, alimentándose de los resultados obtenidos en otras muchas disciplinas pertenecientes a campos afines y paralelos. El desarrollo de la historiografía conforme a una metodología rigurosa ha aumen-

tado —por un lado— el conocimiento filosófico y ha ensanchado —por otro— los horizontes históricos de la música; esto, junto con los estudios, hoy tan de moda, de etnomusicología, ha facilitado el acercamiento a nuevos tipos de música, así como a concepciones musicales que se apartan de la tradicional. A su vez, el desarrollo de los estudios de teoría, de acústica, de psicología musical y las investigaciones que se han llevado a cabo sobre la antigua teoría de la música y sobre los sistemas musicales ajenos a la tradición occidental han modificado la forma de concebir la estética musical. En nuestros días, hasta el filósofo puro debe tener en cuenta el enriquecimiento que ha habido en el ámbito del conocimiento referido a la música; asimismo, cualquier estudio serio cuyo objeto sea la música parte hoy en día de una extensa base histórica y fenomenológica. Si en otros tiempos se podía hacer una distinción entre los estudios de teoría musical y los de estética, actualmente, en cambio, tal distinción deviene algo imposible, por cuanto que se ha tendido, progresivamente, a la integración de un campo en el otro —integración que se inició ya con la obra de Hanslick—: por una parte, los teóricos comprendieron que, sin la ayuda de los filósofos, se exponían a caer en ingenuidades que a duras penas podían disimularse bajo abstrusas construcciones; por otra, los filósofos debieron resignarse a estudiar la historia, la teoría, la psicología, etc., musicales, si albergaban la pretensión de penetrar, un poco más a fondo, en el hecho musical.

¿En qué dirección se orienta hoy la estética musical? Es una pregunta bastante ociosa, puesto que nadie es capaz de prefigurar el curso del pensamiento humano. No obstante, sometiendo la imaginación a cierto esfuerzo y contemplando con alguna perspectiva la historia de los últimos veinte años *, se podría llegar a la conclusión de que hoy ** se intenta superar la importante y abstracta alternativa estética que, impuesta por el Romanticismo, fluctuaba entre el formalismo y el contenidismo, a base de estudiar, acercándose más y haciéndolo con mayor concreción, el fenómeno musical. Quizás así llegue a perder el significado que adquirió en el pasado la gran polémica que se estableció entre los partidarios de una concepción de la música como forma y los partidarios de una concepción de la música como expresión, acabando con ello por embotarse los filos de sus armas, que combatían desde hacía tiempo en una batalla de fantasmas.

En efecto, ya se puede constatar fácilmente que las exigencias y razones propias de la estética formalista se reconocen como válidas por parte de la estética de la expresión, y viceversa; en otras palabras, ambos enfoques están en

* Se recuerda al lector que E. Fubini utiliza esta expresión dentro de las *Conclusiones* correspondientes a la 2.ª ed. it. de *L'estetica musicale dal Settecento a oggi:* 1968. *(N. del R.)*

** Entiéndase aquí la actualidad vigente hace ya más de veinte años. *(N. del R.)*

condiciones de hacer suyas las exigencias del otro —al menos, por lo que respecta a los autores más competentes y hábiles en materia de análisis filosófico. No es que se trate ahora de augurar una conciliación acomodaticia, una concordia generalizada, después de una escabrosa batalla; en el terreno de la filosofía, una contienda puede disminuir su aspereza sin que esto implique que los combatientes hayan concertado la paz, sino, más bien, que tales combatientes ya no existen y que, por tanto —y dejándonos de metáforas—, la contienda realmente viva ha pasado a ocuparse de otros temas, de otros problemas.

Si hasta ayer el debate se centraba en el problema de la expresión o, por lo menos, en el del lenguaje musical y, en definitiva, en el valor de una y de otro, hoy, sin embargo, acantonada ya, al menos en parte, la abstracta alternativa representada por el formalismo y el contenidismo, se reconsideran con mayor atención y competencia filosófica —estimulados por el empeño de renovación *radical* de la vanguardia— conceptos como lenguaje, expresión, significado, etc., usados con demasiada ligereza, no sólo por la estética, sino incluso por la crítica musical. Desde el siglo XVIII en adelante, se ha hablado de la música como lenguaje de las emociones, pero hasta hoy no se ha intentado esclarecer en virtud de qué puede decirse que la música es un lenguaje y qué es lo que se entiende cuando se afirma ambiguamente que la música *expresa* algo. Resumiendo: hoy se pretende, ante todo, analizar cómo *funciona* la música, qué mecanismos psicológicos pone ésta en juego, qué estructuras lingüísticas utiliza y en qué se diferencia de otros modos de expresión de los que se vale el hombre. Esta exigencia de mayor concreción —que no debe, por cierto, confundirse con la actitud propia del positivismo de reducir el hecho musical a mero hecho técnico y acústico— está, en la actualidad, ampliamente compartida por estudiosos de formación bastante dispar, siendo tal vez éste el motivo por el que se ha dicho que la vieja disputa entre la estética de la forma y la estética de la expresión parece ahora menos vigente, menos candente, como si se hubiera puesto entre paréntesis, en espera, acaso, de reanudarse en otros contextos sobre bases distintas de las anteriores.

Conclusiones [III]
¿Adónde va la estética musical?

Al término de una larga digresión histórica se imponen las conclusiones, las indicaciones direccionales, a modo de previsión con miras a un futuro inmediato. ¿Hacia dónde camina la estética musical? ¿Continúa habiendo una estética musical? Y, finalmente, la pregunta que quizás resulte más insidiosa y comprometedora al término del presente trabajo: ¿ha existido alguna vez la estética musical como disciplina? Pero ¿cómo puede plantearse una duda de este género después de escribir una historia de la estética musical? Todas estas interrogantes exigen respuestas bien trabadas, que no pueden reducirse a un sí o a un no. Invirtamos las respuestas y partamos de la última pregunta. Tras un recorrido tortuoso por la historia de la estética musical, irrumpe legítimamente la duda, pues entre las especulaciones musicales de Platón, Glareanus, Hegel o Schelling existe un parentesco muy escaso, tal vez demasiado escaso como para poderlas imaginar agrupadas en un esbozo histórico único que pretenda el ajuste de todas ellas a unas pautas de desarrollo también únicas. Ciertamente, tal y como se ha entendido a través de este *excursus,* la estética musical agrupa muchos, quizás demasiados enfoques conceptuales, radicalmente diferentes y heterogéneos: experiencias de pensamiento que parten de exigencias, a veces especulativas, a veces prácticas, que aparentemente no tienen nada en común. Quizás, por este motivo, habría sido mejor una pluralidad de historias distintas de la estética musical, al objeto de abordar, en cada una de ellas, la génesis y el desarrollo peculiares de cada filón de pensamiento. En base a esto, es indudable que presentan un desarrollo más unitario todas las reflexiones musicales que nacen de una exigencia netamente especulativa, de un ejercicio de la mente claramente filosófico y sistemático, en el que

la música adquiere una dimensión filosófica y estética unívoca; o bien lo presentan, igualmente, todas las reflexiones que, a su vez, nacen de las experiencias práctica y teórica que se llevan a cabo sobre la materia sonora: reflexiones sobre la acústica, sobre la armonía, sobre las grandes transformaciones acontecidas en el transcurso de la historia de la música, como son la transición de la polifonía a la armonía, de la tonalidad a la dodecafonía, etc. Evidentemente, si se someten todas las reflexiones musicales a esta bipartición, el camino recorrido por una historia de la estética musical resulta más homogéneo, ya que se eluden los continuos saltos e intersecciones que, por el contrario, son habituales a lo largo del camino recorrido por nosotros. No obstante, al observar ahora el tortuoso camino recorrido, opinamos que éste era inevitable, dado el fin que perseguíamos y a pesar de que pudiéramos parecer confusos e incoherentes en algunas ocasiones. Efectivamente, a primera vista parece que existe muy poco parentesco entre las anotaciones musicales de Hoffmann, Wackenroder, Hegel o Schopenhauer y los estudios sobre la armonía de Rameau o Tartini, como para que nos podamos permitir verlos todos bajo un mismo perfil histórico. Sin embargo, hay un hilo invisible que anuda experiencias de pensamiento tan diferentes, todas las cuales son partícipes de algo más que el espíritu de una época. En realidad, la música es, por esencia, un objeto multiforme; lo que hay de común entre las distintas cuestiones sobre las que se ha insistido es el hecho, precisamente, de que todas ellas se centran sobre el mismo objeto, el cual, a semejanza de un prisma de muchas caras, puede ser asimilado y analizado desde perspectivas muy diversas que, aun siendo diversas, se integran unas con otras de algún modo y captan al unísono el problema de que se trate, aunque lo hagan desde ángulos distintos; de aquí que hayamos preferido ampliar el horizonte y no omitir ninguna fuente de reflexión musical, agrupando experiencias, de por sí, heterogéneas. Nuestra intención era la de demostrar cómo la aproximación que se hiciera a un fenómeno musical desde el punto de vista filosófico mantenía estrechos vínculos con la aproximación que se hiciera al mismo fenómeno desde el punto de vista literario, y cómo la aproximación de orden teórico, acústico y matemático implicaba, sobrentendía y completaba a veces la de orden filosófico.

Ahora bien, no en todas las épocas se han manifestado en idéntica medida todos los tipos de aproximación que permite ese objeto multiforme que es la música. Cada época da la primacía a determinado tipo de aproximación, en razón a que los problemas más urgentes que la música se plantea en una época en concreto tienen más necesidad de una aproximación que de otra, primando así un enfoque conceptual más que otro. Hemos preferido por este motivo mantenernos abiertos a todo, sin excluir ningún tipo de aproximación posible; de lo contrario, nuestra historia de la estética musical habría re-

sultado más unitaria, si bien entonces los grandes vacíos y las zonas aparentemente desprovistas de reflexiones hubieran sido más abundantes. Además, nos dimos cuenta con frecuencia de que, en el fondo, el problema al que había que hacer frente era siempre el mismo, aunque fuera adoptando un lenguaje y una actitud diferentes en cada caso: ¿acaso la gran contienda que se desencadena en torno a la semanticidad de la música —una de las cuestiones más trascendentales de la estética musical— no constituye el núcleo fundamental, tanto de la especulación de los grandes filósofos románticos y del teórico y musicólogo Eduard Hanslick como de la de los positivistas y de los antropólogos que se preocupan de estudiar el origen de la música? Nos pareció, pues, que otro punto de coagulación de aproximaciones distintas era no ya ese objeto multiforme que llamamos música, sino el horizonte desde el cual los estudiosos, filósofos, teóricos y músicos de cada época habían divisado los problemas que les concernían; de aquí que el problema más urgente de cada momento histórico se hubiera erigido a menudo en núcleo, en punto de convergencia de experiencias diversas y, en apariencia, muy alejadas unas de otras.

Siguiendo con la serie de interrogantes que nos formulábamos al principio de estas conclusiones, ¿de qué perspectivas dispone hoy en día la estética musical? Si se les reconoce a los términos «estética musical» un significado en sentido estricto —el de reflexión filosófica de carácter sistemático que gira alrededor de la música—, habremos de concluir probablemente que la estética musical se encuentra dando sus últimos coletazos en la actualidad, o tal vez que se acabó hace ya algunas décadas. En cambio, si a la estética musical se la considera según una acepción más amplia —la válida para nosotros a lo largo de todo el estudio acometido—, habremos de concluir, simplemente, que la estética musical ha adquirido nuevas orientaciones en la actualidad, tendiendo a fragmentarse en tantos sectores de estudio diferentes como aspectos variopintos reviste la experiencia musical en nuestros días.

Toda gran revolución estilística y lingüística de cuantas se jalonan en la historia de la música ha atraído la atención de los estudiosos, de los filósofos, de los teóricos y de los músicos, inclinados mayormente a reflexionar sobre los aspectos más específicamente técnicos y lingüísticos del arte musical; de cualquier modo, todos aquellos han llegado a afrontar también, aunque haya sido indirectamente, los problemas de índole filosófica y estética que suelen darse con cada nueva experiencia artística. Algo así sucedió en la transición del *Ars Antiqua* al *Ars Nova,* en la de la polifonía a la monodia acompañada y, en nuestro siglo, con la invención de la dodecafonía y con las experiencias lingüísticas radicalmente nuevas de las vanguardias. Por consiguiente, no constituye un fenómeno tan inédito el hecho de que actualmente se asista a un ocaso de la estética musical como disciplina filosófico-sistemática y, para-

lelamente, a una rica proliferación de estudios —no siempre fáciles de clasificar— sobre múltiples aspectos de la nueva música, sobre la experiencia musical a nivel interpretativo, sobre la fruición que la música depara y la acogida que ésta tiene por parte del destinatario, sobre las metodologías historiográficas vigentes, sobre la psicología de la audición y de la creación, sobre los mecanismos lingüísticos que hacen posible la formación de los significados, etc.

¿Pueden considerarse realmente como materia de estudio de la estética musical todas las cuestiones que acabamos de enunciar? La pregunta puede parecer en gran medida superflua y ociosa; después de todo, tales son las maneras en que hoy es factible la reflexión de carácter musical: reflexión que no siempre se inserta en un rígido sistema filosófico y que, a menudo, parece destinada a perderse en mil recovecos, como consecuencia de utilizar las más variadas metodologías de investigación y de apoyarse en las ciencias más dispares, y que, no obstante, no elude las implicaciones de talante estético y filosófico que están en la base o que representan la meta de dicha reflexión. Hasta ocurre con frecuencia que partículas fragmentarias de distintos conceptos se recomponen inesperadamente para formular planteamientos más unitarios y explícitos desde el punto de vista filosófico. En definitiva, lo sucedido en el campo de la estética musical durante las últimas décadas es análogo a lo sucedido en otros campos de la reflexión estética que afectan al arte en general y a las artes, por separado, en particular.

Toda aproximación a la música presenta, para quien lo sabe aprehender, un fundamento filosófico, una relación implícita con aspectos más vastos de la cultura y del pensamiento. El propósito de autoconfinarse en la especialización, en el tecnicismo y en la jerga propia de una y de otro no basta para aislar las reflexiones de carácter musical en el seno de los ámbitos estético y filosófico. Es imposible, por este motivo, imaginarse lo que puede acontecer en un futuro con la estética musical: ya no es, en efecto, una disciplina autosuficiente, con un desarrollo interno en su discurso, y nunca lo ha sido menos de lo que lo es hoy; justamente por su acentuada interdisciplinariedad y por su intencionada fragmentación, la estética musical está ligada, hoy más que nunca, a las más extensas vicisitudes del pensamiento y de la sociedad: en medio de ambos se desenvuelve y de ambos se nutre. De este modo, los grandes temas característicos de la reflexión musical a través de los siglos —el secular debate sobre la semanticidad de la música y el formalismo, las relaciones entre la música y la poesía y otros lenguajes artísticos y no artísticos, el sentido de la obra musical y de su historia, la relación entre la obra, el intérprete y el oyente que goza con la música— parecen haberse eclipsado frente a las más puntuales y concretas investigaciones de nuestra época en torno a problemas probablemente más menudos pero más precisos; pese a todo, los

grandes temas propios del pensamiento musical no han desaparecido, sino que renacen, aunque adoptando una nueva forma y presentándose con otros ropajes, y a menudo incluso salen enriquecidos, gracias a la mayor atención que reclaman las excelencias de que hoy hace gala el fenómeno musical ante el oído de un observador receptivo para con sus múltiples aspectos.

La naturaleza ineludiblemente filosófica de toda reflexión musical, a cualquier nivel que ésta se manifieste, no puede suprimirse en pro de apariencias que tienden a avalar la muerte de la filosofía. Sin dudas de ninguna clase, en nuestros días ha muerto, o tal vez solamente se ha puesto entre paréntesis, cierto estilo de hacer y de concebir la filosofía y, por tanto, la estética musical; no el pensamiento acerca de la música y de sus problemas, que, de un modo u otro que se afronte, siempre contendrá, en cualquier caso, un axioma intrínsecamente filosófico. El advenimiento de tal pensamiento, las formas que pueda asumir en el futuro y su consistencia, las soluciones que sea capaz de proponer, todo, en fin, depende obviamente de tantos y tantos parámetros, que tienen mucho que ver no sólo con el mundo del arte —en general— y de la música —en particular— sino también con la civilización en la que estamos insertos, que resultaría muy aventurado formular las más mínimas hipótesis al respecto.

Por hoy no nos queda más que constatar —quizás, con satisfacción por parte de algunos y con pena por parte de otros— la riqueza y multiplicidad que muestra ese pensamiento acerca de la música y de sus problemas, del que podrán extraerse síntesis más espaciosas el día de mañana: síntesis capaces de superar, por un lado, la excesiva fragmentación existente y, por otro, la pobreza en la que, por desgracia, incurre a veces el pensamiento exclusivamente sistemático.

Notas

Prólogo a la segunda edición en lengua castellana

1. Aludía aquí a las expresiones *a oggi* y «a nuestros días», que figuraban en las ediciones de 1964 y 1971, respectivamente.
2. Friedrich Nietzsche, *La voluntad de poder*, libro IV, § 596.
3. Cfr. la «metodología lúdico-ambiental» del profesor Alfonso López Quintás, a través de cualquiera de sus obras de carácter estético.
4. Cfr., entre otras, las obras de Max Scheler, Pedro Laín Entralgo, Francesco Alberoni, la Escuela de Frankfurt, etc.
5. San Lucas, 6: 4-42.

Prólogo a la primera edición en lengua castellana

1. Cfr. Immanuel Kant, *Crítica del Juicio*, ed. a cargo de Manuel García Morente, Madrid, Espasa-Calpe, 1977 (Austral, 1620), § 53: Comparación del valor estético de las bellas artes entre sí.
2. Cfr. Aristóteles, *La Política*, ed. a cargo de Carlos García Gual y Aurelio Pérez Jiménez, Madrid, Editora Nacional, 1981 (Biblioteca de la Literatura y el Pensamiento Universales, 14), libro VIII, cap. VI.
3. Cfr. *La decadencia de Occidente*, trad. de Manuel García Morente, Madrid, Espasa-Calpe, 1966[11], vol. I, cap. IV: Música y Plástica.
4. Cfr. *El nacimiento de la tragedia*, ed. a cargo de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1981[6] (El Libro de Bolsillo, 456), prólogo a Richard Wagner.
5. «Es inmensa la distancia que hay entre músicos y cantores (entiéndase por *musicus* el teórico y por *cantor* el músico propiamente dicho: el práctico); éstos cantan, aquéllos conocen cuanto constituye la música. Al que hace lo que no sabe se le puede definir como bestia.» Véase Enrique Fubini, primera *op. cit.*, cap. IV: *4. Armonía musical y armonía celestial.*

6. Cfr. Eduard Spranger, *Formas de Vida, Psicología y Ética de la Personalidad,* trad. de Ramón de la Serna, Madrid, Revista de Occidente, 1972[7] (Selecta, 16), segunda parte: Los tipos ideales básicos de la individualidad.
7. De autores antiguos, medievales, renacentistas..., cuyas fuentes son inconstatables; traducidos de las lenguas clásicas (adquiriendo incluso la forma degenerativa del latín medieval) a distintas lenguas modernas, de cualquiera de éstas, a su vez, al italiano y de éste, posteriormente por mí, al castellano. No obstante, siempre que me ha sido factible, he confrontado, al menos, las versiones más fidedignas que existen en lengua castellana de los textos —de autores diversos— citados por Enrico Fubini.
8. Cfr. *Sófocles y su teatro,* ed. a cargo de José María Pemán, Madrid, Escelicer, 1942, vol. I.
9. Por orden alfabético de apellidos.

Capítulo I

1. Pseudo Plutarco, *De Musica,* 40 (traducción conforme al texto que estableciera F. Lasserre, *De la musique,* Olten, Lausana, Graf Verlag, 1954 [texto griego y traducción francesa]).
2. *Ibid.*
3. Cfr. *La Ilíada,* I, 472 y 601 ss. [Ed. cast.: *La Ilíada,* a cargo de Luis Segalá Estalella, Barcelona, Bruguera, 1976[2] (Libro Amigo, 374). *(N. del T.)*]
4. *La Odisea,* VIII, 44-45. [Ed. cast.: *La Odisea,* a cargo de Fernando Gutiérrez, Barcelona, Planeta, 1980 (Clásicos Universales, 4). *(N. del T.)*]
5. *Ibid.,* XXII, 344 ss.
6. *Ibid.,* VIII, 261 ss.
7. Pseudo Plutarco, *De Musica, op. cit.* (1146.15-25, cap. XLIII). El autor del tratado *De Musica* hace retroceder hasta Homero doctrinas que son, en realidad, muy posteriores a este poeta. Asimismo, mezcla las teorías pitagóricas con algunas teorías eclécticas sobre ética musical extraídas por el propio Pseudo Plutarco de diferentes tratadistas —Filodemo, Sexto Empírico, etc., todos anteriores a él— de la forma más libre. En cualquier caso, se debe poner de relieve, por significativo, el hecho de que el autor haga retroceder hasta una época muy antigua las teorías ético-educativas de carácter musical.
8. Cfr. F. Lasserre, *De la musique, op. cit.,* pp. 22 ss.
9. Aristóteles, *Problemas musicales,* 28 (la cita procede del texto cuya traducción corriera a cargo de G. Marenghi, Florencia, Sansoni, 1957, que contiene la sección XIX de los *Problemata physica* incluidos en el *Corpus Aristotelicum;* dicha sección lleva por título: ΟΣΑ ΠΕΡΙ ΑΡΜΟΝΙΑΝ).
10. Vale la pena reproducir íntegramente la página de *Las Leyes* a la que se hace referencia:

ATENIENSE.—En tiempo de las leyes antiguas, amigos míos, el pueblo no era señor absoluto de la situación, sino que, de alguna manera, obedecía libremente a las leyes.

MEGILO.—¿A qué leyes te refieres?

ATENIENSE.—En primer lugar, a las que regulaba la «música» de aquel tiempo, con el fin de exponer desde sus orígenes el proceso que se dio como consecuencia de una libertad excesiva de vida. En esa época, en efecto, la «música» se dividía entre nosotros en géneros y en modos definidos; determinado género de canto comprendía las plegarias dirigidas a los dioses, a las que se daba el nombre de «himnos» *; el género opuesto a éste constituía otra categoría de canto [...]; otro consistía en los «peanes» **, y por último había otro llamado «ditirambo» *** por describir —según creo— el «nacimiento de Dioniso» ****.

Finalmente, había otro género de canto que llevaba precisamente el nombre de «nomos» [νόμοι], como si constituyera una categoría de canto aparte; se les llamaba también «cantos ci-

tarédicos» *****. Una vez distinguidas estas categorías y algunas más, no se permitió cambiarlas sin más ni más unas por otras. Y la autoridad que regulaba estas cosas, conociéndolas primero y juzgándolas con conocimiento de causa, para luego castigar consecuentemente a los que contravinieran las normas, no se encontraba en los pitos ni en las voces discordantes de la masa, como actualmente ocurre, así como tampoco en los aplausos de aprobación; por el contrario, las personas cultas habían dispuesto escuchar las obras en silencio hasta el fin, mientras que los niños, sus ayos y la masa del público eran mantenidos en orden por medio de la vara de la policía ******.

En tales circunstancias, el pueblo se avenía a obedecer y renunciaba a juzgar escandalosamente; luego, al correr del tiempo, la autoridad en cuestión de delitos contra la música pasó a los compositores *******, que poseían, sin duda, el temperamento y el talento creadores, pero que no sabían nada de la justicia y de los derechos de la Musa; en el placer báquico, al que se entregaron más allá de los límites de la razón, mezclaban trenos ******** e himnos, peanes y ditirambos, imitaban en la cítara la música de la flauta; lo mezclaron absolutamente todo y, sin quererlo, tuvieron la inconsciencia de lanzar contra la «música» la calumnia de que en ella no cabía ortodoxia de ninguna clase, y de que el placer del aficionado, tanto si éste era culto como si era un patán, era el que juzgaba con mayor exactitud. A fuerza de componer obras de esta clase y de ponerles letras del mismo estilo, inculcaron en el vulgo unos principios musicales falsos y la audacia de creerse jueces competentes en la materia. En consecuencia, el público de los teatros se volvió, de silencioso que era, vocinglero, convencido de que podía distinguir lo bello de lo feo en el campo de la música *********, y a una aristocracia musical sucedió una detestable teatrocracia. Si al menos esto hubiera sido una democracia confinada a los hombres libres y dentro del campo de la música, el daño no hubiera resultado tan sensible. Pero en el dominio de la «música» nació la opinión de que todo el mundo entendía de todo y podía juzgar acerca de la ley, con lo que vino el relajamiento [...]. Como consecuencia de esta libertad viene la de negarse a obedecer a las autoridades; luego se huye de la servidumbre y no se hace caso de las advertencias del padre, de la madre y de las personas de edad; ya casi al final de esta carrera, se busca la manera de evadirse de las leyes y, al término mismo de ella, deja uno de preocuparse de los juramentos, de las promesas y hasta de los mismos dioses [...] [*Las Leyes,* libro III, 700-1] [ed. cast.: *Obras completas, op. cit.*, a cargo de Francisco P. Samaranch. *(N. del T.)*]

* Del griego *hymos:* composición poético-musical de alabanzas a los dioses o a los héroes (véase F. Rodríguez Adrados, *op. cit.*, pp. 62 y ss.) *(N. del T.).*

** Por Homero y, sobre todo, por el *Himno a Apolo,* conocemos el peán como formado por un proemio del solista y un clamor ritual del coro a base del grito *ié paián.* El peán era un himno cantado por hombres que se caracterizaba por el estribillo, ya mencionado, *ié paián* y variantes de él como *ieíe paián, ie ie* o *ié paián,* etc. (cfr. F. Rodríguez Adrados, *op. cit.*, p. 81). *(N. del T.)*

*** Del griego *dithyrambos:* sobrenombre de Dioniso; composición en loor de este dios, inspirada en un momento de arrebatado entusiasmo, escrita generalmente con variedad de metros. Mientras que, ya en *La Ilíada,* con el peán se rendía honores a Apolo, con el ditirambo se pedía la llegada de Dioniso, como ocurre en *Las Bacantes* [519 y ss.], de Eurípides *(N. del T.).*

**** Aristóteles se expresa como sigue en su *Poética* [1.447 *a*]: «La epopeya y la tragedia, así como la comedia y el *ditirambo* y, en gran medida, la aulética y la citarística, son todas en general *mimesis*» [ed. cast. en Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas,* a cargo de Aníbal González Pérez, Madrid, Editora Nacional, 1982 (Biblioteca de la Literatura y el Pensamiento Universales, 37), p. 59]. Por su parte, Platón, en *Las Leyes,* nos puntualiza: «[...] llamado "ditirambo" por *describir* —según creo— el "nacimiento de Dioniso"» *(cit. supra).* Mientras que del Eurípides de *Las Bacantes* se deduce muy claramente que el dios Dioniso podía encarnarse en el corego, que lo representaba miméticamente (véase F. Rodríguez Adrados, *op. cit.*, pp. 75 y ss.). *(N. del T.;* el subrayado de ditirambo, mimesis y describir es del traductor.)

***** El nomo es una larga pieza lírica que se cantaba con acompañamiento de cítara. Ha llegado hasta nosotros un nomo de Timoteo de Mileto, *Los persas,* que tiene por tema la batalla de Salamina (cfr. Platón, *Obras completas,* Madrid, Aguilar, 1981², p. 1328, *infra). (N. del T.)*

****** Éste es un ejemplo de los procedimientos rigurosos y expeditivos de la Antigüedad que tanto agradaban a Platón; este empleado del Estado, o especie de policía, mantenía en orden, mediante su vara, a la parte más bulliciosa del público (cfr. Platón, *op. cit.,* p. 1328, *infra). (N. del T.)*

******* En la edición en lengua italiana, los términos que aparecen son: *poeti* y *poesia;* sin embargo, después de efectuar la confrontación de todos los textos platónicos citados por E. Fubini con los análogos de la edición en lengua castellana *(cit.),* he considerado más correcto sustituir *poetas* por *compositores,* en orden a un mejor entendimiento por parte del público lector: en el siglo V a.C. se creó el término *poietés,* que designó al compositor de la letra e incluso al de la música y la danza; las palabras griegas ποιητής, ποίησις, ποίημα, no aparecen hasta la segunda mitad de dicho siglo, y lo mismo el verbo ποιέω, en el sentido de «componer poesía» (véase E. Lledó, *El concepto de poiesis en la filosofía griega,* cit. por F. Rodríguez Adrados, *op. cit.,* p. 147). *(N. del T.)*

******** Del griego *thrènos:* lamento; canto fúnebre que se ejecutaba con ocasión de alguna calamidad o desgracia (véase F. Rodríguez Adrados, *op. cit.,* pp. 84 y ss.). *(N. del T.)*

********* En la edición en lengua it.: poesía; en la ed. en lengua cast.: música. Debido a la razón filológica expuesta anteriormente, de carácter significativamente semántico, en relación con el término griego *poiesis* —así como a una razón fundamentalmente estética—, opto por traducir música mejor que poesía, término este último que comporta, en la actualidad, un concepto artístico mucho más restringido que en la Antigüedad griega *(N. del T.).*

11. Pseudo Plutarco, *De Musica,* cap. VI.
12. Cfr. *La Política,* libro VIII, 6b [ed. cast. a cargo de Patricio de Azcárate, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1941 (Austral, 239) *(N. del T.)*].
13. Platón, *La República,* libro III, 399d [ed. cast.: *Obras completas, op. cit.,* a cargo de José Antonio Míguez *(N. del T.)*].
14. Aristóteles, *La Política, op. cit.,* VIII, 6b.
15. Platón, *El banquete,* 215c-d [ed. cast.: *Obras completas, op. cit.,* a cargo de Luis Gil *(N. del T.)*].
16. *De Musica, op. cit.,* 15.
17. *Ibid.*
18. Cfr. Diels-Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker,* Berlín (s. i.), 1951⁶, 44B10. (Para todos los fragmentos sobre los pitagóricos citados dentro de este capítulo remitimos a la recopilación de H. Diels y W. Kranz.)
19. *Ibid.,* 14.21.
20. *Ibid.,* 44A23.
21. *Ibid.,* 44B11: Estobeo, *Églogas,* I, proemio, cor. 3.
22. Cfr. *Metafísica* 1.5.
23. Diels-Kranz, *op. cit.,* 31B129.
24. *De Cœlo* B9.290b.
25. *Metafísica* A5.985b.
26. Diels-Kranz, *op. cit.,* 44B10.
27. *Ibid.,* 44A16.
28. *Ibid.,* 58D1.
29. *Ibid.*
30. *Ibid.*
31. Cfr. *La Política, op. cit.,* VIII, 2.3.
32. Para las citas de Damón se remite a la recopilación de fragmentos hecha por F. Lasserre, *De la musique, op. cit.,* pp. 74-79, y a la numeración correspondiente.
33. Filodemo, *De Musica,* fragmento 6.

34. Cfr. Lasserre, *De la musique, op. cit.*, fragmento 11, que contiene los pasajes extraídos de Filodemo, Marciano Capella, Boecio, Aristóxeno y otros.
35. Platón, *La República, op. cit.*, III, 400a, b.
36. Cfr. *De la musique, op. cit.*, pp. 63-64.
37. Aristóteles, *La Política, op. cit.*, VIII, 7.1342. No queda del todo claro, a través de estos pasajes de *La Política*, lo que entiende Aristóteles por «catarsis», y el retorno del propio Aristóteles a *La Poética* no resulta más esclarecedor. Por tal motivo, aquí se da, simplemente, una posible interpretación, que puede ser perfectamente refutada por otros pasajes del mismo Aristóteles, como los del capítulo V del libro VIII de *La Política*.

Capítulo 2

1. *La República, op. cit.*, libro V, 475-476.
2. *Ibid.*, X, 607a.
3. *Ibid.*, X, 607b.
4. *Gorgias*, 501-502 [ed. cast.: *Obras completas, op. cit.*, a cargo de G. García Yagüe *(N. del T.)*].
5. *Ibid.*, 449d.
6. *Las Leyes, op. cit.*, libro II, 658-659.
7. Platón ilustra su pensamiento al respecto del modo siguiente: «los antiguos nos han dejado muchas composiciones musicales viejas y hermosas y, para ejercicio de nuestros cuerpos, también nos han dejado bellas danzas, entre todas las cuales, y sin ninguna irreverencia, podremos escoger la que cuadre y convenga más a la constitución que establezcamos. Para realizar este examen y esta selección será necesario elegir hombres que tengan por lo menos cincuenta años y habrá que adoptar todo aquello que entre en estas composiciones antiguas, y todo aquello que resulte insuficiente o enteramente inadecuado, o bien habrá que rechazarlo en absoluto, o bien habrá que volverlo a tomar y remodelarlo. Para su tarea, buscarán la colaboración de poetas y músicos, de cuyo talento se servirán, pero sin fiarse de sus gustos ni dejarse llevar de sus deseos, salvo raras excepciones; ellos habrán de interpretar la voluntad del legislador para instituir, en la medida de lo posible, con todo su espíritu la danza, el canto y todo el arte "coral". Pues toda composición "musical" que adopta un sistema regular en lugar de lo libre y caprichoso viene a ser mil veces mejor, aun cuando no la acompañe la "dulzura de la poesía". Sin embargo, ni uno ni otro género carecen de dulzura: si la música, en el seno de la cual ha vivido un hombre desde su niñez hasta su edad más madura y dotada de razón, ha sido la música sobria y ordenada, no podrá oír la otra sin detestarla siempre y sin llamarla innoble; pero si se ha formado en la que para el vulgo es "música dulce", la otra resultará para él fría e insípida. Así pues, en lo que toca al placer o al desagrado, ninguna de las dos "músicas" es superior a la otra; lo que hace que entre ambas haya una diferencia es que una de las dos hace mejores siempre a los hombres que se han educado en ella, mientras que la otra los hace peores» (*Las Leyes, op. cit.*, VII, 82a-d) *.

* La frase inmediatamente precedente a todo el texto platónico transcrito es: «Por lo que respecta a los cantos y a las danzas, he aquí la manera en que hay que reglamentarlos». En este sentido, considero conveniente añadir que en Platón es frecuente la idea de que las danzas, los cantos y los coros deben respetar exactamente la voluntad del legislador; de aquí que para que se comprenda mejor toda la proyección del texto citado en la nota 7, haya también citado la frase completa que alude a la reglamentación de cantos y danzas. En esta línea de pensamiento, el texto de *Las Leyes* y el de *La República* se complementan y se aclaran mutuamente: el libro II de *La República* exige que no se practiquen aquellas danzas y cantos que puedan habituar a los ciudadanos, desde la niñez, a lo que no sea valor, piedad y templanza; de esta manera, el arte con-

seguiría su objetivo primordial a juicio de los filósofos griegos: desarrollar las virtudes del alma *(N. del T.)*.

8. *Las Leyes, op. cit.*, VII, 798a.
9. *Fedón*, 60 y 61a [ed. cast.: *Obras completas, op. cit.*, a cargo de L. Gil *(N. del T.)*].
10. Se narra aquí íntegro el mito de las cigarras, que refiere Platón por boca de Sócrates: «La historia es que en otro tiempo las cigarras fueron unos hombres que vivieron antes de que nacieran las Musas, y al nacer las Musas y al aparecer el canto, a algunos de los hombres de entonces hasta tal punto los sacó de quicio el placer, que, cantando, se despreocuparon de la comida y la bebida y murieron sin darse cuenta de ello. De éstos se originó después la raza de las cigarras, que recibió de las Musas el privilegio de no necesitar ningún alimento desde el instante de su nacimiento y, sin comer ni beber, el de ponerse inmediatamente a cantar hasta su muerte, y el de ir después a comunicar a las Musas quién honra a cada una de ellas aquí abajo. Y así, revelan a Terpsícore quiénes son los que la honran con las danzas, por lo que se vuelven más queridos a los ojos de la Musa; a Erato, los que la honran con cantos amorosos, y a las demás, según el arte mediente el cual cada una es honrada. A la mayor, Calíope, y a la que le sigue, Urania, les revelan quiénes se pasan la vida con la filosofía y las honran con la música, arte tan propio de ambas, pues, siendo las Musas del cielo y de las cuestiones divinas y humanas por excelencia, son las que prefieren los sones más hermosos. Hay muchas razones, por consiguiente, para hablar sobre algo y no dormir al mediodía» [*Fedro*, 259b, c, d. (ed. cast.: *Obras completas, op. cit.*, a cargo de María Araújo) *(N. del T.)*].
11. *El banquete, op. cit.*, 215c-d.
12. *Fedro, op. cit.*, 248d.
13. *La República, op. cit.*, VII, 530 y 531a-c.
14. Cfr. *Timeo*, 47-48, 53a-b, 90d [ed. cast.: *Obras completas, op. cit.*, a cargo de F. de P. Samaranch *(N. del T.)*].
15. *La República, op. cit.*, III, 411 y 412a.
16. *Ibid.*, IX, 591d.
17. *Timeo, op. cit.*, 47c.
18. *Ibid.*, 47d-e.
19. *Ibid.*, 42e.
20. *Ibid.*, 35b.
21. *Ibid.*, 88c.
22. Al respecto se expresa Platón como sigue: «En esas circunstancias, el pueblo se avenía a obedecer y renunciaba a juzgar escandalosamente; luego, al correr del tiempo, la autoridad en cuestión de delitos contra la música pasó a los compositores, que poseían, sin duda, el temperamento y el talento creadores, pero que no sabían nada de la justicia y de los derechos de la Musa; en el placer báquico, al que se entregaban más allá de los límites de la razón, mezclaron *thrènoi** e himnos, peanes y ditirambos, imitaron en la cítara la música de la flauta, lo mezclaron absolutamente todo y, sin quererlo, tuvieron la inconsciencia de lanzar contra la música la calumnia de que en ella no cabía ortodoxia de ninguna clase, y de que el placer del aficionado, tanto si éste era culto como si era un patán, era el que juzgaba con mayor exactitud. A fuerza de componer obras de esta clase y de ponerles letras del mismo estilo, inculcaron en el vulgo unos principios musicales falsos y la audacia de creerse jueces competentes en la materia. En consecuencia, el público de los teatros se volvió, de silencioso que era, vocinglero, convencido de que podía distinguir lo bello de lo feo en el campo de la música, y a una aristocracia musical sucedió una detestable teatrocracia» (*Las Leyes, op. cit.*, III, 700c-d-e y 701a).

* Escrito así en la edición original; *treno* en castellano (del griego *thènos*: lamento): canto fúnebre que se ejecutaba con ocasión de alguna calamidad o desgracia (véase F. Rodríguez Adrados, *op. cit.*, pp. 84 y ss.). *(N. del T.)*

23. *Protágoras,* 326b [ed. cast.: *Obras completas, op. cit.,* a cargo de F. de P. Samaranch *(N. del T.)*].
24. Evanghelos Moutsopoulos en su amplio ensayo *La musique dans l'œuvre de Platon* (La música en la obra de Platón), París, PUF, 1959, afirma: «Esta concepción, puramente racional, de la música y del músico es el producto de una lenta evolución durante la cual dicho arte pierde su valor de simple distracción dentro del ambiente aristocrático y el músico deja de contemplarse a merced de la caridad, a la sombra del príncipe. Si, como nos enseñan las leyes antiguas, la música estaba en tiempo asignada hereditariamente a pocas familias, desde el momento en que se presenta como una enseñanza, se nos aparece bajo la forma de un sistema, de una τέχνη *, que reclama un tratamiento nuevo y distinto [...]» (pp. 3-4).

* τέχνη o *techné:* arte, bella arte, obra de arte; saber, oficio, habilidad, profesión, industria (cfr. José M. Pabón S. de Urbina, *Diccionario manual griego-español, op. cit.,* p. 582). *(N. del T.)*

25. Diels-Kranz, *op. cit.,* B144.
26. Filodemo, *De Musica,* I, XVI, 7 [ed. a cargo de D. A. Van Krevelen, Hilversum (s.i.), 1939 *(N. del T.)*].
27. *Ibid.,* IV, x.
28. Papiro de Hibeh (fragmento cit. por F. Lasserre, *De la musique, op. cit.,* p. 85).
29. Pseudo Plutarco, *De Musica, op. cit.,* cap. XXIII.
30. *La Política, op. cit.,* VIII, 1337b.
31. *Ibid.,* 1338a.
32. *Ibid.,* 1340b.
33. *Ibid.,* 1341a.
34. *Ibid.,* 1340b. Probablemente se alude a Platón, quien frecuentemente trata con desprecio a los tañedores de instrumentos.
35. *Ibid.,* 1340.
36. *Ibid.,* 1349b.
37. *Ibid.*
38. *Ibid.,* 1341b.
39. *Ibid.,* 1342a.
40. *Ibid.*
41. *Ibid.,* 1342b. La confirmación de esta multiplicidad de funciones de la música, así como una confirmación indirecta del significado del concepto de catarsis, se puede encontrar también en el primer enunciado de los *Problemas musicales:* «¿Para qué recurren a la música del aulos tanto los afligidos por dolores como los que se alborozan? Evidentemente, los primeros para aliviar su sufrimiento y los segundos para gozar aún más». (Para cuanto guarda relación con los *Problemas musicales, op. cit.,* cfr. nota 9 del capítulo primero.) Ya en *La Política,* Aristóteles hablaba de la flauta como instrumento que no favorecía las cualidades morales, debido a que «suscita emociones desenfrenadas»; asimismo, añadía que se usaba, sobre todo, cuando se quería producir «catarsis más que acrecentar la sabiduría» [1341a]. En los *Problemas musicales* confirma este planteamiento, pero sin descartar la fruición como efecto directo de la flauta y haciendo indicación, dentro de su uso catártico, o sea para aliviar el dolor, del otro uso, de índole más indirecta, o sea moral.
42. *Ibid.,* 1340b.
43. *Problemas musicales, op. cit.,* 27.
44. *Ibid.,* 29.
45. Se cita seguidamente todo el problema 38 por ser extremadamente significativo de esta interpretación psicológica del pitagorismo: «¿Por qué todos gozan del ritmo, del canto y, en general, de la música? ¿No es acaso porque gozamos por naturaleza de los movimientos que lo son conforme a la propia naturaleza? Lo demuestra el hecho de que gozan de éstos hasta los niños apenas han nacido. Por costumbre, nosotros gozamos de la variedad de movi-

mientos que los cantos comportan. El ritmo también nos place, puesto que tiene un número, conocido por nosotros, que implica un orden y hace que nos movamos regularmente; de hecho, el movimiento ordenado ha mantenido siempre una afinidad mayor con la naturaleza que el movimiento no ordenado, motivo por el que es más conforme a la naturaleza. La prueba es que si trabajamos, bebemos y comemos observando una regla, nuestras fuerzas naturales se conservan, se integran y se potencian, mientras que en el desorden corrompemos éstas y las llevamos más allá de los límites propios a las mismas: las enfermedades son movimientos contra la naturaleza del orden que les es propio a nuestros cuerpos. En definitiva, gozamos de la música porque es una mezcla de contrarios, los cuales entre sí mantienen una relación determinada. Ahora bien, toda relación conlleva un orden y es en el orden en lo que consiste el placer natural. Asimismo, todo cuanto se mezcla agrada más que cuanto no se mezcla, especialmente si, al tratarse de sensaciones, la relación que se da en el acorde consonante conserva y armoniza la potencia propia a cada uno de los dos extremos».

46. Julius Portnoy, *The Philosopher and Music, A historical Survey,* Nueva York, The Humanities Press, 1954, p. 34.
47. Cfr. *The Harmonics of Aristoxenus* (Oxford, Clarendon Press, 1902, pp. 187 ss.).
48. *Ibid.*
49. *Ibid.*
50. *Ibid.*
51. *Ibid.*
52. *Ibid.*
53. Cfr. *De Mustica, op. cit.,* 17.
54. En: *Musici Scriptores Græci* (ed. a cargo de Karl von Jan, pp. 179-80). [Referencia bibliográfica incompleta: Leipzig, Teubner, 1895. *(N. del T.)*]
55. Filodemo, *De Musica, op. cit.* (Kemke, 65). [Referencia bibliográfica incompleta: Leipzig, ed. a cargo de J. Kemke (s. i.), 1884. *(N. del T.)*]
56. Plotino, *Enéadas,* V, 9.11.
57. Vamos a dejar de hablar ya de los tratados pertenecientes a la época helenística, dado que se hallan carentes de originalidad especulativa; son útiles tan sólo como fuentes de pensamiento musical, de noticias acerca de la música y de los escritores de siglos anteriores a la época en cuestión. Muy importante a este respecto es el *De Musica* de Arístides Quintiliano, autor del siglo II d.C.; de orientación ecléctica, mezcla ideas propias de la corriente platónica con otras propias de la corriente aristotélica. Importantes son también los *Armónicos* de Tolomeo, de orientación pitagórica. Pero el más importante de todos estos tratados de la época helenística, por la enorme cantidad de noticias transmitidas concernientes a la historia del pensamiento musical de la Antigüedad, es el diálogo *De Musica* de Pseudo Plutarco; se trata de una obra, probablemente, del siglo III d.C., que se remite a otras fuentes anteriores, sobre todo a las obras de Dionisio de Halicarnaso. Ninguna doctrina rigurosa se expone en el citado diálogo, pero dispone de un cúmulo desordenado de noticias y juicios referentes a todos los pensadores griegos, desde Pitágoras hasta Aristóxeno. Frecuentemente nos hemos servido de este texto a lo largo de las páginas previas.

Capítulo 3

1. San Clemente de Alejandría, *Protréptico a los Griegos,* Londres, Heinemann, 1919, pp. 3-17.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*

4. Cfr. Jacques-Paul Migne, *Patrología griega,* XXXIX, pp. 209-13. [Referencia bibliográfica incompleta; cont. en: *Patrologiæ cursus completus,* París (s.i.), 1847. *(N. del T.)*]
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*, LV, pp. 155-59.
7. J.-P. Migne, *Patrología latina,* XXVI, pp. 561-62. [Referencia bibliográfica incompleta; cont. en: *Patrologiæ cursus completus, op. cit. (N. del T.)*]
8. De la siguiente manera se expresa tal concepto, dentro del libro I del tratado, a través del diálogo que mantienen el maestro y el discípulo:

M.: Respóndeme: ¿no te parece que el ruiseñor modula bien su voz en primavera? Su canto es rítmico y delicioso; si no me engaño, se ajusta bien a la estación.

D.: Eso me parece, verdaderamente.

M.: ¿Es acaso el ruiseñor experto en ese arte liberal?

D.: No.

M.: Consideras, por tanto, que el concepto de ciencia es bastante necesario a esta definición.

D.: Por supuesto.

M.: Te ruego entonces que me digas una cosa: ¿no te parecen similares al ruiseñor todos aquellos que cantan bien, apoyándose tan sólo en cierto instinto (hay ritmo y dulzura en lo que hacen), pero que, interrogándoles sobre los ritmos que emplean o sobre los intervalos, agudos y graves, de los sonidos, no se hallan en condiciones de responder?

D.: Los juzgo bastante similares.

M.: ¿Qué decir, además, de los que, privados de conocimientos específicos, escuchan con sumo gusto a los que cantan? Vemos los elefantes, los osos y algunas otras especies de animales moverse conforme a un ritmo musical, y los pájaros se recrean con su propio canto (en realidad, si no le encontraran a esto alguna utilidad, no cantarían de la forma que lo hacen, por puro placer); ¿acaso no hay hombres que son parangonables con las bestias? (San Agustín, *De Musica,* libro I, Florencia, Sansoni, 1969, p. 100).

9. San Agustín, *De Musica, op. cit.*, p. 101.
10. *Ibid.*
11. *Ibid.*, p. 95.
12. *Ibid.*
13. *Ibid.*, p. 133.
14. *Ibid.*, p. 147.
15. *Ibid.*, p. 501.
16. *Ibid.*, pp. 504-505.
17. *Ibid.*, p. 561.
18. San Agustín expresa este concepto del modo siguiente: «¿Qué cosas son superiores a aquellas en las que la igualdad es soberana, increíble, inmutable y eterna? En éstas no existe el tiempo, puesto que no hay mutación alguna; ahí tienen su origen las formaciones, las clasificaciones y las modificaciones de los tiempos a imitación de la eternidad, mientras que el curso del cielo retorna al mismo punto, y reconduce al mismo punto, los cuerpos celestes» (*De Musica, op. cit.*, p. 575).
19. En este sentido, precisa san Agustín: «¿Qué cosa, en definitiva, hay fácil? ¿El amor por los colores, por los sonidos de la voz, por los bocados sabrosos, por las rosas, por los cuerpos delicados y mórbidos? ¿Es acaso fácil para el alma amar tales cosas, en las que no busca más que igualdad y proporción, cuando, examinándolas con un poco más de atención, apenas alcanza a ver una sombra lejana, un vestigio, de "igualdad y proporción"? Y, al dirigirle el pensamiento cuanto le es posible, ¿no le es difícil amar a Dios, en el que, incluso lastimosa e impura [se refiere al alma], no puede imaginar nada que sea desigual, nada que no tenga proporción, nada que esté dividido por sectores, nada que padezca mutación en el tiempo?» (*De Musica, op. cit.*, p. 609).

20. San Agustín, *De Musica, op. cit.*, p. 613.
21. *Ibid.*, p. 615.
22. *Ibid.*, p. 633.
23. Cfr. San Agustín, *Las Confesiones*, libro IX, 6-7 [ed. cast.: *Obras de San Agustín*, Madrid, Ed. Católica, 1971[4] (Bibl. de Autores Cristianos, vol. núm. 11) *(N. del T.)*].
24. *Ibid.*
25. *Ibid.*
26. San Agustín, *De Musica, op. cit.*, libro I, 4-5, p. 99.
27. Boecio, *De institutione musica*, libro I, cap. I (ed. a cargo de A. Damerini, Florencia, Fussi, 1949).
28. *Ibid.*
29. *Ibid.*, cap. II.
30. Citemos para mayor claridad todo el pasaje que sigue a la cita, ya hecha, que se refiere a la «música mundana»: «Aunque ese sonido no llegue a nuestro oído, lo que ocurre forzosamente por muchas razones, solamente un movimiento muy veloz de cuerpos celestes tan grandes dejará de producir totalmente sonidos, tanto más cuanto que los cuerpos de los astros se hallan enlazados de forma especial, con una conexión tan estrecha entre ellos que no es posible imaginarse nada tan perfectamente organizado, tan compacto, como eso. Unos se encuentran en alto, otros en bajo, y todos giran con un impulso tan igual que, no obstante las desigualdades existentes, resulta un orden estable de movimientos, motivo por el cual en dicha rotación celeste no puede faltar un orden estable de modulación. En realidad, si cierta armonía no conjuntara las cuatro variedades de elementos y de energías contrarias entre sí, ¿cómo podría acaecer que éstas concordaran en un único cuerpo y organismo? Ahora bien, toda esta diversidad genera variedad de estaciones y de frutos, a pesar de constituir un único ciclo, razón por la que, si cualquier cosa de cuantas suministran variedad a los elementos tú la abolieras con el ánimo y con el pensamiento, todo perecería, no se conservaría, por así decirlo, nada armónico [...] Verdaderamente, lo que el invierno contrae, la primavera desata, el verano diseca y el otoño madura; las estaciones, de forma recíproca, o bien portan sus propios frutos, o bien arrastran a las restantes a producirlos [...]» (Boecio, *De institutione musica, op. cit.*).
31. Boecio, *De institutione musica, op. cit.*
32. *Ibid.*
33. *Ibid.*, cap. XXXIII.
34. *Ibid.*
35. *Ibid.*
36. *Ibid.*, cap. IX.
37. *Ibid.*, cap. XXXIV.
38. *Ibid.*
39. *Ibid.*
40. Casiodoro, *Institutiones*, 5; cfr. trad. ingl. a cargo de A. B. Mynors, Oxford, Clarendon Press, 1937, p. 142.
41. *Ibid.*
42. *Ibid.*, p. 150.
43. San Isidoro de Sevilla, *Etymologiarum...* (Los veinte libros de las etimologías o de los orígenes); cfr. M. Gerbert, *Scriptores Ecclesiastici De Musica Sacra Potissimum*, vol. I, p. 20. [Referencia bibliográfica incompleta: Hildesheim, G. Olms, 1963. *(N. del T.)*]
44. *Ibid.*

Capítulo 4

1. M. Gerbert, *Scriptores Ecclesiastii de Musica Sacra Potissimum* (1784), vol. II, p. 142. Salvo indicación diferente, las citas precedentes de teóricos medievales se extraen, o bien de la recopilación, ya citada, debida a M. Gerbert, o bien de la debida a E. Coussemaker, *Scriptorum de Musica Medii Aevii* (1869). Se hará constar la fuente correspondiente a los fragmentos que se citen mediante las siglas G., en el primer caso, y C., en el segundo, seguidas del número del volumen y de la página. La traducción a la lengua italiana de los textos latinos citados se debe al autor.
2. G., vol. I, p. 26.
3. *Ibid.*, pp. 29-30.
4. *Ibid.*, p. 32.
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*, p. 63.
7. *Ibid.*, p. 252.
8. *Ibid.*, p. 265.
9. Cfr. J. Combarieu, *Histoire de la Musique*, París, Colin, 1948[6], pp. 240-241.
10. G., vol. I, p. 173.
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*
13. *Ibid.*, p. 195.
14. *Ibid.*, p. 196.
15. *Ibid.*, p. 193.
16. *Ibid.*, p. 172.
17. *Ibid.*, p. 234.
18. G., vol. II, p. 25.
19. *Ibid.*, p. 34. Cita procedente de las *Regulae Musicae* (reglas de música) de Guido de Arezzo.
20. *Ibid.*, pp. 34-35.
21. *Ibid.*, p. 35.
22. *Ibid.*, p. 50.
23. Este sistema se basaba en las primeras sílabas de un himno a san Juan, bastante conocido, cuya melodía subía un tono o un semitono siempre que se iniciaba un versículo: «UT queant laxis / REsonare fibris / MIra gestorum / FAmuli tuorum / SOLve polluti / LAbii reatum / Sancte Johannes» *. La sucesión de los sonidos de las primeras sílabas configuró la escala tal y como se entiende modernamente, siendo dichas sílabas las que dieron nombre a cada nota. Cfr. G., vol. II, p. 45.

* Para que puedan resonar, dentro de sus espaciosas entrañas, las maravillas que hace tu siervo, líbralo, san Juan, de la mancha de su labio pecador *(N. del T.)*.

24. *Ibid.*, p. 288.
25. *Ibid.*, pp. 288-289.
26. *Ibid.*, p. 117.
27. *Ibid.*, p. 118.
28. *Ibid.*
29. C., vol. I, p. 1.
30. G., vol. II, p. 157.
31. *Ibid.*
32. G., vol. III, p. 66.
33. *Ibid.*
34. *Ibid.*, p. 121.

35. C., vol. IV, p. 206.
36. *Ibid.*
37. *Ibid.*, p. 203.
38. *Ibid.*

Capítulo 5

1. G., vol. III, p. 195.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*, p. 292.
5. C., vol. II, pp. 427-428.
6. *Ibid.*, p. 394.
7. Cfr. E. Rohloff, *Studien zum Musiktraktat des Johannes de Grocheo* (Estudio sobre el tratado *De Musica* de Johannes de Grocheo), Leipzig (s.i.), 1930-1943.
8. Los coros de ángeles y bienaventurados y las músicas que resuenan en el *Paraíso* se describen, con cierta precisión, por parte de Dante; algunos estudiosos del tema (cfr., sobre todo, K. Meyer-Baer, *Music of the spheres and the Dance of Death* [La música de las esferas y la danza de la muerte], Princeton University Press, 1970, pp. 123-129 y 325-356) reconocen, a través de unos y de otras, las formas típicas de la polifonía del *Ars Nova*. De esta manera, cuando en el Canto XIV, 117-120, del *Paraíso* Dante alude a la melodía de quien no logra percibir el texto, parece como si se refiriera a los nuevos y, cada vez más, complejos coros polifónicos en los que las palabras se hallan anegadas por la trama contrapuntística.
9. C., vol. IV, p. 179.
10. *Ibid.*, p. 180.
11. *Ibid.*, pp. 180-182.
12. *Ibid.*, p. 191.
13. *Ibid.*, p. 193.
14. *Ibid.*, p. 77.
15. G., vol. III, p. 336.
16. *Musica practica* de B. Ramos de Pareja se reimprimió, conforme a la edición original de 1482, por Johannes Wolf en *Publicationen der Internationalen Musikgesellschaft Beihäfte*, Leipzig (s.i.), 1901; cfr. vol. II, pp. 4-5 y 96-99 [ed. cast. del original en lengua latina: *Música práctica*, a cargo de José Luis Moralejo, Madrid, Alpuerto, 1977. Hay una ed. más reciente a cargo de Clemente Terni, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1983 (Viejos Libros de Música, 16), en 2 vols., de los que el primero es la reproducción facsímil de la ed. de 1482 *(N. del T.)*].
17. Niccolò Burzio, al entablar una polémica con B. Ramos de Pareja en el año 1487, respondió a éste mediante su *Musices opusculum* (opúsculo de música).

Capítulo 6

1. Gioseffo Zarlino, *Istituzioni harmoniche*, Venecia (s.i.), 1558, libro I, cap. V.
2. *Ibid.*, cap. XII.
3. Se cita a continuación, casi íntegramente, el cap. XXVI de la parte III de las *Istituzioni harmoniche*, por representar una de las síntesis más eficaces y diáfanas del nuevo ideal renacen-

tista en torno a la racionalidad de la música, las relaciones de ésta con el público y la función del compositor. El mencionado capítulo lleva por título: *Quel che si ricerca in ogni composizione e prima del soggetto.* «Me dedicaré a partir de ahora a razonar acerca del Contrapunto, mas antes de que yo dé comienzo a tal razonamiento es menester saber que en todo buen Contrapunto, o bien en toda buena Composición, han de tenerse en cuenta muchas cosas, de las que no debe faltar ni una, pues, de ser así, podría decirse que [la composición] sería imperfecta. La primera cosa [de la que hay que disponer] es el tema, sin el que no se podría hacer nada, ya que, así como el Agente, en cada una de las operaciones que acomete, se encamina siempre hacia su objetivo y basa su obra en cualquier materia, a la que se llama Sujeto, del mismo modo el Músico, en sus operaciones, teniendo presente el objetivo que lo mueve cuando obra, descubre la Materia, o si se prefiere el Sujeto, en que basará su composición; de esta manera, conducirá a la perfección su obra, conforme al objetivo que se había propuesto alcanzar. Así como al Poeta lo motiva el fin de agradar y de divertir, como enseña claramente Horacio en su *Poética* al decir: Aut prodesse volunt, aut dilectare Poetae: Aut simul et iucunda, e idonea dicere vitae [...] *; también al Músico lo motiva idéntico fin, [consistente] es agradar y divertir, con acentos armónicos, los ánimos de los oyentes; para esto dispone del tema, en el cual se basa su Cantilena, que adorna con distintas modulaciones y armonías, de modo que depare un grato placer a los oyentes. La segunda cosa [a tener en cuenta] es que se componga, principalmente, haciendo uso de consonancias, aun cuando también haya, por accidente, muchas disonancias a lo largo de la composición, con los debidos respetos a las Reglas que más adelante daré a conocer. La tercera consiste en que las partes de la Cantilena procedan bien, es decir, que las Modulaciones procedan a través de auténticos y legítimos intervalos, de aquellos que nacen de los Números sonoros, al objeto de que por medio de ellos se conquiste el uso de las buenas armonías. La cuarta condición que ha de darse es que la modulación y el concierto sean variados, pues no surge la armonía sino de la diversidad de las modulaciones y de la diversidad de las consonancias, reunidas de modo variado. La quinta es que la cantilena se ordene conforme a una determinada armonía, modo o tono, previamente establecidos, en que pretendamos cantar aquélla, y que no sea desordenada. La sexta y última [condición] (aunque podrían agregarse otras) es que la armonía que se contiene en la composición se acomode de forma conveniente a la Oración, es decir, a la palabra, y que cuando los argumentos sean alegres, la armonía no induzca al llanto y, por el contrario, cuando los argumentos sean triste, la armonía no sea alegre [...].» En lo que resta de este capítulo, Zarlino trata más veces de los conceptos ya expuestos, acentuando la importancia del *soggetto* o, en otras palabras, tema o melodía central, en calidad de esqueleto sustentante y núcleo ordenador de toda la composición (los pasajes citados se extraen de la edición veneciana del año 1573). [Como la amplia cita anterior es de un autor del siglo XVI, el italiano de que hace uso (que ha sido respetado por E. Fubini en su forma original) ha sido ligeramente adaptado por mí —como en otras ocasiones—, para su mejor comprensión, morfológica y sintácticamente, con el fin de presentar una expresión lingüística más acorde, no ya con los usos actuales de la lengua castellana, sino incluso con los propios de la lengua italiana en nuestra época *(N. del T.).*]

* Los Poetas, o bien quieren ser útiles, o bien agradar, o bien decir cosas gratas a la vez que convenientes para la vida [...]. *(N. del T.)*

4. Es sabido que hay varios sistemas matemáticos para dividir la octava, es decir, la relación 1/2, y para formar una escala diatónica, mas todos resultan, por diferentes motivos, insuficientes. Efectivamente, todos los sistemas experimentados (el pitagórico a través de quintas sucesivas; el de la subdivisión de la octava en 2/3 y 3/4, obteniendo así los intervalos de tercera y quinta y los demás intervalos, y, finalmente, el sistema de la serie de sonidos armónicos) generan serios inconvenientes en el plano práctico. Dicho con otras palabras, se produ-

cen como consecuencia de tales sistemas intervalos pequeñísimos (la coma pitagórica, alrededor de 73/74; también la coma sintónica, 80/81, y, en el caso de los sonidos armónicos, la obtención del si b^1, del fa^2, del la^2, etc., ligeramente bajos con respecto a nuestro sistema tonal); a esos intervalos se debe, por ejemplo, que el Si ♯ no coincida con el Do, ni el Mi ♯ con el Fa, etc., impidiendo, prácticamente, el mecanismo modulante: el paso de una tonalidad a otra, basado en cambio, precisamente, en la coincidencia que, de hecho, se da entre dichos sonidos y en la consiguiente simplificación a que se someten los instrumentos de tecla. La racionalización de la composición y la simplificación, derivada de aquélla, de los recursos tonales gracias al modelo bimodal, así como la exigencia de la total transposición y equivalencia de la escala, requirieron un ajuste práctico, y en cierto sentido irracional, de la propia escala, vista la imposibilidad que existía de crear un satisfactorio sistema *racional* o *natural* al objeto de fijar la escala. Se recurrió, pues, al temperamento uniforme, usado primeramente de forma instintiva y teorizado después, a comienzos del siglo XVIII: la octava se dividió en 12 semitonos, todos iguales, motivo por el cual todos los intervalos dejaron de ser *justos* desde el punto de vista matemático; sin embargo, todos devinieron, en grado más que suficiente, correctos, por dejar de ocasionar inconveniencias en el plano práctico, desde los puntos de vista compositivo e interpretativo.

Capítulo 7

1. G. Zarlino, *Istituzioni harmoniche, op. cit.*, cap. XXXII, p. 419.
2. *Ibid.*, p. 420.
3. V. Galilei, *Dialogo della musica antica e della moderna*, cap. I (los fragmentos citados de esta obra se extraen de la ed. a cargo de Fabio Fano, Milán, Minuziano, 1947, pp. 44-46).
4. *Ibid.*, pp. 45-46.
5. *Ibid.*, pp. 56-57.
6. *Ibid.*, p. 76.
7. *Ibid.*, p. 79.
8. *Ibid.*, pp. 103-104.
9. *Ibid.*, p. 110.
10. *Ibid.*, p. 127.
11. *Ibid.*, pp. 140-141.
12. B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, ed. a cargo de Giulio Preti, Turín, Einaudi, 1960, p. 128. [Ed. cast.: *El cortesano*, a cargo de Juan Boscán, Madrid, Espasa-Calpe, 1980[4] (Austral, 549). *(N. del T.)*]
13. G. M. Artusi, *Imperfettioni della moderna musica*, Segundo Razonamiento. [Referencia bibliográfica incompleta; cfr. Bolonia, Forni Ed., 1968. *(N. del T.)*]
14. *Ibid.*, libro II, p. 5.
15. *Ibid.*
16. *Ibid.*
17. Cfr. G. F. Malipiero, *Claudio Monteverdi*, Milán, Treves, 1930, pp. 69-72.
18. El texto de esta carta se contiene dentro de la obra de F. A. Beck, *Dr. M. Luthers Gedanken über die Musik* (Pensamientos sobre la Música del Dr. M. Lutero), Berlín (s.i.), 1829, p. 58; la trad. del alemán al italiano es del autor.
19. Cit. en *The New Oxford History of Music.*
20. El prefacio de Lutero al *Wittemberg Gesangbuch* se contiene dentro de la obra de O. Strunk, *Source Readings in Music History* (Fuentes de la historia de la música), Nueva York, Norton and Company, 1950, pp. 341-342.

21. Los pasajes citados de Calvino se extraen de *Œuvres Choisies Publiées par la Compagnie des Pasteurs de Genève* (Obras selectas publicadas por la Compañía de Pastores de Ginebra) (1909), pp. 169-176, que se contienen, a su vez, dentro de la citada obra de O. Strunk.
22. Cfr. R. Descartes, *Compedium musicae*, Ámsterdam (s.i.), 1650.
23. G. W. Leibniz, *Epistolae ad diversos*, carta 154 a Goldbuch (1712), cont. en *Philosophische Werke* (Obras filosóficas), ed. a cargo de Ernest Cassirer, Leipzig (s.i.), 1906, vol. II, p. 132.
24. G. W. Leibniz, *Principios de la naturaleza y de la gracia fundados en la razón.* [Referencia bibliográfica incompleta. La edición original en lengua francesa data de 1713. Ed. cast.: *Obras de Leibniz*, a cargo de Patricio de Azcárate, Madrid, Casa Editorial Medina (s.a.), vol. I, pp. 397-408. *(N. del T.)*]
25. *Ibid.*
26. Charles Coipeau (Sieur Dassoucy), *Les pensées de Monsieur Dassoucy dans le Saint-Office de Rome* (1676), fragmentos antológicos contenidos en *L'art de la musique*, ed. a cargo de Guy Bernard, París, Seghers, 1961.

Capítulo 8

1. R. Descartes, *Compendium Musicae*, 1650. Cfr. trad. it. de L. Zanoncelli, Venecia, Corbo e Fiore, 1979, p. 73.
2. Cfr. cap. VIII: *8. Leibniz: la reconciliación entre los sentidos y la razón.*
3. A. Kircher, *Misurgia Universalis*, Roma (s. i.), 1650, parte II, cap. V, p. 581.
4. Cfr. cap. VII: *2. La Camerata de los Bardi y la teoría de los afectos.*
5. V. Giustiniani, *Discorso sopra la musica dei suoi tempi*, en: A. Solerti, *Le origini del melodrama*, Turín, Bocca, 1903, pp. 107-110.
6. G. B. Doni, *Trattato sulla musica scenica*, en: A. Solerti, *op. cit.*, pp. 215 s.
7. J. L. Lecerf de la Vieville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (Comparación entre la música italiana y la música francesa), Bruselas (s. i.), 1704, p. 10.
8. J. B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la peinture et la poésie* (Reflexiones críticas sobre la pintura y la poesía), París, Jean Mariette, 1745, vol. I, pp. 435-436.
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*, p. 438.
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*, p. 453.
13. *Ibid.*, p. 453.
14. *Ibid.*, vol. III, p. 2.
15. Ch. Batteux, *Les beaux arts réduits à un même principe* (Las bellas artes reducidas a un mismo principio), París (s. i.), 1747, p. 8.
16. *Ibid.*, pp. 285-286.
17. Pluche, *Le spectacle de la nature* (El espectáculo de la naturaleza), VII, pp. 112-116. [Referencia bibliográfica incompleta. *(N. del T.)*]
18. *Ibid.*, p. 133.
19. *Ibid.*, p. 119.
20. *Ibid.*, p. 116
21. Y.-M. André, *Essai sur le Beau* (Ensayo sobre lo bello), París (s. i.), 1741, pp. 66-67.
22. *Ibid.*, p. 69.
23. *Ibid.*, p. 75.
24. *Ibid.*, pp. 77-78.
25. *Ibid.*, p. 81.

26. *Ibid.*, p. 83.
27. *Ibid.*, p. 93.
28. *Ibid.*, p. 94.
29. *Ibid.*, p. 94.
30. *Ibid.*, p. 95.

Capítulo 9

1. *Mercure de France* (Mercurio de Francia), París, 1714.
2. J.-Ph. Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à son principe naturel* (Tratado de la armonía reducida a su principio natural), París (s. i.), 1722, introducción.
3. J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues,* XII. [Referencia bibliográfica incompleta. Una buena edición de este ensayo es la que reproduce el manuscrito autógrafo conservado en la Biblioteca Pública de Neuchâtel, a cargo de Charles Porset, Burdeos, Ducros, 1968. Ed. cast.: *Ensayo sobre el origen de las lenguas,* ed. a cargo de Mauro Armiño, Barcelona, Akal, 1980 (Akal Bolsillo, 11). *(N. del R.)*]
4. *Ibid.*
5. Cfr. Ernest Grétry, *Mémoires,* París (s. i.), 1789.
6. Nota a *Les Cabales* (Las Cábalas), de 1772, obra que Voltaire escribe bajo el pseudónimo de M. de Morza. Citado por Francesco Degrada, «Voltaire e la musica», en: *Quaderni della rassegna musicale,* núm. 3, 1965. Se remite a este estudio con el fin de profundizar en las relaciones existentes entre Voltaire y la música.
7. D. Diderot, *Œuvres,* IX pp. 105-106. [Referencia bibliográfica incompleta. *(N. del R.)*]
8. *Ibid.*, I, p. 409.
9. *Ibid.*, VII, p. 370.
10. *Ibid.*, X, p. 352.
11. Debe advertirse, no obstante, sobre este particular que Diderot no tomó nunca parte demasiado activa en las *querelles* musicales de su tiempo. Aun cuando afirmara —sin mucho entusiasmo y tal vez, más que por otra cosa, por condescendencia con la moda de su época— su preferencia personal por la música italiana, su estética musical, si se confronta en términos generales con el pensamiento de otros enciclopedistas, resulta, justamente en sus afirmaciones de carácter teórico, muy poco comprometida con los gustos y las modas musicales de aquel momento; quizás se deba, precisamente, a esta independencia [de criterios que ofrece su estética] el hecho de que ésta presente un interés superior [a la de los restantes enciclopedistas] para la historia de la estética musical.
12. Imnanuel Kant, *Critica del giudizio,* Bari, Laterza (s. a.), p. 191. [Ed. cast.: *Crítica del juicio,* ed. a cargo de Manuel García Morente, Madrid, Espasa-Calpe, 1977 (Austral, 1620). *(N. del R.)*]
13. Esteban Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano,* Bolonia (s. i.), 1783. Todas las citas se han extraído del capítulo XIII.
14. Antonio Eximeno. *Dell'origine e delle regole della musica,* Roma (s. i.), 1774, prefacio, p. 1. [Ed. cast.: *Del origen y reglas de la música,* ed. a cargo de Francisco Otero, Madrid, Ed. Nacional, 1978 (Bibl. de la Literatura y el Pensamiento Hispánicos, 36). *(N. del R)*]
15. *Ibid.*, p. 108.
16. *Ibid.*, p. 106.
17. *Ibid.*, p. 13.
18. Cfr. *Difesa della musica moderna e dei suoi celebri esecutori* (Defensa de la música moderna y de sus célebres ejecutantes), 1788. [Referencia bibliográfica incompleta. *(N. del R.)*]

19. *Ibid.*, pp. 51-52.
20. G. B. Martini, *Storia della musica* (Historia de la música), Bolonia (s. i.), 1757 (vol. I), 1770 (vol. II) y 1781 (vol. III), vol. II, p. 281.
21. V. Manfredini, *op. cit.*, p. 64, nota.
22. Ch. Avison, *An Essay on Musical Expression* (Ensayo sobre la expresión musical), Londres (s. i.), 1752, pp. 3-4.
23. Cfr. Ch. Burney, *A general History of Music* (Historia general de la música), Londres (s. i.), 1776-1789, en 4 vols.
24. Ch. Burney, *The Present State of Music in France and Italy* (Estado actual de la música en Francia y en Italia), Londres (s. i.), 1771.
25. J. Hawkins, *A General History of the Science and Practic of Music* (Historia general de la ciencia y la práctica musicales), Londres (s. i.), 1771.
26. Johann Adolf Scheibe, en: *Der Critische Musikus* (El músico crítico), fascículo 6, Leipzig, 1745.
27. Para una información más amplia sobre este tema, cfr. —entre otros— Luigi Ronga, *Bach, Mozart, Beethoven...*, pp. 23 ss., y, asimismo, Luigi Ronga, *Arte e gusto nella musica*, pp. 155 ss. [Referencia bibliográfica incompleta como todas las que siguen. *(N. del R.)*]
28. Cfr., principalmente, *Das neueröffnete Orchester*, 1713, y *Der Volkommene Kapellmaister...*, 1739 (La nueva formación orquestal y El completo maestro de capilla..., respectivamente).
29. Cfr. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Ensayo sobre cómo tocar la flauta travesera), 1752.
30. Cfr. *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Ensayo sobre una escuela elemental de violín), 1756.
31. Cfr. *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (Ensayo sobre el verdadero arte de tocar el clave), 1753-1762.
32. Se cita íntegro a continuación tan célebre prefacio, dado que por su nitidez y por su concisión representa un punto fijo de referencia con respecto a la polémica que nos ocupa:

«Cuando me dispuse a poner en música la ópera *Alceste* me propuse evitar todos los excesos que una malentendida vanidad de los cantantes y la excesiva complacencia de los compositores habían introducido en la ópera italiana, transformando el espectáculo más solemne y más bello en el más pesado y en el más ridículo; yo intenté reducir la música a su verdadera función, que es la de secundar la poesía para reforzar la expresión de los sentimientos y el interés por las situaciones, sin interrumpir la acción ni congelarla con argumentos superfluos; creed que la música debe añadir a la poesía lo que añade a un dibujo correcto y bien hecho la vivacidad de los colores y el feliz acuerdo de luces y sombras, que sirven y animan las figuras sin alterarles los contornos. Por tanto, me abstengo de interrumpir a un actor en un momento de vehemente diálogo para hacerle que aguarde un fatigoso *ritornello*, del mismo modo que me abstengo de detenerlo en medio de su bello discurso sobre una vocal favorable, ya sea para permitirle hacer ostentación de la agilidad de su bella voz durante un largo pasaje, ya sea para que la orquesta le proporcione el tiempo necesario para tomar aliento con el fin de hacer florituras. De ese modo, no he creído que se deba pasar rápidamente a la segunda parte de un aria, cuando esta segunda parte era la más apasionada y la más importante, al objeto de repetir regularmente cuatro veces las palabras del aria; tampoco he creído que se deba acabar el aria allí donde el sentido [de las palabras] no acaba, al objeto de dar la posibilidad al cantante de demostrar que puede variar a su antojo y de múltiples maneras un pasaje. En fin, he pretendido erradicar todos estos abusos en contra de la opinión de quienes, desde hace mucho tiempo, sin tener en cuenta el buen sentido ni el buen gusto, elevaban sus protestas al respecto. Opino que la *ouverture* debe anticipar a los espectadores el carácter de la acción que se va a suceder tras ella, anunciando con antelación los temas de la ópera; que los instrumentos deben tocar solamente en la medida que lo requieran el grado de interés y las pasiones, y que es necesario

evitar, por encima de todo, que se produzca una fractura demasiado brusca entre el aria y el recitativo en lo concerniente al diálogo, de modo que ni se rompa la frase, lo que generaría un contrasentido, ni se interrumpa inoportunamente la expresión y la vehemencia de la escena. Opino además que la parte más importante de mi trabajo debe consistir en la búsqueda de una diáfana sencillez, para lo cual he evitado hacer alarde de virtuosismo en detrimento de la claridad; considero que no encierra ningún mérito el descubrimiento de una novedad al menos que ésta venga propiciada de forma natural por la situación y se halle asociada a la expresión; en definitiva, no ha habido regla alguna que no haya creído justo sacrificar con gusto en favor del efecto. He aquí, pues, mis principios; afortunadamente, el poema se prestaba a mis intenciones a las mil maravillas; el célebre autor de *Alceste* [Calzabigi], concibiendo un nuevo tipo de drama lírico, ha sustituido las descripciones floridas, las analogías inútiles y las alegorías frías y sentenciosas por situaciones interesantes, el lenguaje del corazón y un espectáculo variado. El éxito alcanzado ha dado la razón a mis ideas, mientras que la aprobación universal de cuantos han gozado [de dicha ópera] en una ciudad tan ilustrada [Viena] me ha demostrado que la sencillez y la verdad son los grandes principios de lo bello en todas las producciones artísticas [...]» (el prefacio concluye con los habituales homenajes al emperador).

33. En 1755, Ranieri Calzabigi escribió una *Dissertazione su le Poesie Drammatiche del Sig. Abbate Pietro Metastasio,* que ya nos permitía atisbar las líneas por las que se conduciría la futura reforma. Tras un elogio general de Metastasio, Calzabigi se adentraba en una crítica sobre los libretos que solía escribir este poeta, a los que contraponía la más austera y solemne *Tragédie lyrique* francesa. Calzabigi acababa afirmando que la *dolcezza* y la *musicalità* de Metastasio resultaban ser, después de un último análisis, antidramáticas, por no contribuir a la plasmación de los caracteres ni a la creación de tipos trágicos.
34. R. Calzabigi, carta publicada en el *Mercure de France,* agosto, 1784.
35. Jean-François de La Harpe, artículo publicado en el *Journal de politique et de littérature,* octubre 1777.
36. *Ibid.*
37. Christoph Willibald von Gluck, artículo publicado en el *Journal de Paris,* octubre 1777.
38. Antonie-François Marmontel, *Essai sur les révolutions de la musique en France,* París (s. i), 1777, pp. 14-15.
39. Aunque no se ponga en duda la influencia que ejerció Kant sobre Beethoven, testimoniada por las lecturas que de varios textos del filósofo llevó a cabo el músico, nos parece más intensa la influencia ejercida por filósofos románticos como Hegel —a quien, sin embargo, no llegó a leer directamente—, Schiller —a quien leyó con pasión e íntima adhesión— o Schelling.

Capítulo 10

1. J. G. Herder, *Ensayo sobre el origen del lenguaje,* en *Obra selecta,* ed. a cargo de Pedro Ribas, Madrid, Alfaguara, 1982 (Clásicos Alfaguara, 27). *(N. del R.)*
2. *Ibid.*, p. 59.
3. J. G. Hamann, *Schriften* (Escritos), ed. a cargo de Roth, vol. VII, p. 10 [referencia bibliográfica incompleta *(N. del R.)*].
4. F. Schlegel, *Frammenti critici e scritti di estetica* (Fragmentos críticos y escritos de estética), ed. a cargo de Santoli, Florencia, Sansoni, 1937, p. 444.
5. W. H. Wackenroder, *Fantasía en torno al arte de un monje amante del arte* [referencia bibliográfica incompleta, como todas las que siguen relacionadas con este autor *(N. del R.)*].
6. *Ibid.*

7. *Ibid.*
8. W. H. Wackenroder, *Las maravillas del arte musical.*
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*
13. Cfr. F. W. J. Schelling, *Philosophie der Kunst* (Filosofía del Arte), en *Schellings Werke* (Obras de Schelling), vol. III, Leipzig, Eckardt Verlag, 1907. Las citas extraídas de la *Philosophie der Kunst* se refieren a la edición mencionada.
14. *Ibid.*, p. 130.
15. *Ibid.*, p. 135.
16. *Ibid.*, p. 142.
17. *Ibid.*, p. 139.
18. *Ibid.*, p. 150.
19. *Ibid.*, p. 139.
20. Para ulteriores precisiones sobre la estética musical de Schelling se remite a los estudios de L. Pareyson, *L'estetica di Schelling*, Turín, Giappichelli, 1964, pp. 145-152, y a los de R. Assunto, *Estetica dell'identità*, Urbino, Publicaciones de la Universidad de Urbino, 1962, pp. 227 ss.
21. G. W. F. Hegel, *Leçons d'esthétique*, III, parte I, p. 18. Las citas que se hacen de esta obra proceden de la trad. francesa de V. Jankelevitch [referencia bibliográfica incompleta: París, Aubier-Montaigne, 1944 *(N. del R.)*].
22. *Ibid.*
23. *Ibid.*
24. *Ibid.*, p. 19
25. *Ibid.*, p. 20.
26. *Ibid.*
27. *Ibid.*, pp. 20-21.
28. *Ibid.*, p. 309.
29. *Ibid.*, p. 300.
30. *Ibid.*, p. 313.
31. *Ibid.*, p. 311.
32. *Ibid.*, p. 314.
33. *Ibid.*, p. 320.
34. *Ibid.*, p. 321.
35. *Ibid.*
36. *Ibid.*, p. 345.
37. *Ibid.*
38. A. Shopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione* II, p. 548. Las citas que se hacen de esta obra proceden de la trad. it. de De Lorenzo, Bari, Laterza, 1928-1930.
39. *Ibid.*, p. 321.
40. *Ibid.*
41. *Ibid.*, p. 326.
42. *Ibid.*, p. 330.
43. *Ibid.*, p. 321.
44. *Ibid.*, pp. 321-322.
45. *Ibid.*, p. 323.
46. *Ibid.*, p. 324.
47. *Ibid.*, p. 327.

48. *Ibid.*, p. 326.
49. *Ibid.*
50. *Ibid.*, p. 328.
51. *Ibid.*
52. *Ibid.*
53. *Ibid.*, II, p. 551.
54. *Ibid.*
55. *Ibid.*, p. 549.
56. *Ibid.*, p. 550.
57. Carta cit., y trad. por L. Magnani, *I quaderni di conversazione di Beethoven* (Los cuadernos de conversación...), Nápoles, Ricciardi, 1962, p. 110. [De L. Magnani se ha editado en lengua castellana *El sobrino de Beethoven*, Barcelona, Edhasa, 1985 (Narrativas). *(N. del R.)*]
58. Cotéjese, sobre este particular, la aguda interpretación propuesta por L. Magnani, *op. cit.*, acerca de la estructura bitemática de la forma sonata con una traducción, en términos musicales, de los principios opuestos de sentimientos y razón de derivación kantiana.
59. Cit. por L. Magnani, *op. cit.*, p. 112.
60. E. T. A. Hoffmann, «La música instrumental de Beethoven», en: *Poeta e Compositore*, Fiesole, Discanto, 1985, pp. 3 s.
61. *Ibid.*
62. *Ibid.*
63. E. T. A. Hoffmann, «Música religiosa antigua y moderna», en: *Dialoghi di un Musicista*, Milán, Minuziano, 1945, pp. 325 s.
64. *Ibid.*
65. *Ibid.*
66. E. T. A. Hoffmann, *op. cit.*, pp. 141 s.
67. Madame de Staël, *Corine ou de l'Italie*, 1807. [Referencia bibliográfica incompleta. Anne-Louise-Germaine Necker, baronesa de Staël-Holstein (1766-1817), conocida en la historia de la literatura por Madame de Staël, fue una escritora muy popular en su época, aunque hoy, lamentablemente, apenas se la lea. En los salones de su residencia parisina se reunían las más destacadas personalidades artísticas y políticas de su tiempo. En pleno Romanticismo, su producción literaria gozó de bastante difusión en Europa y, concretamente, la obra de la que E. Fubini extrae la cita que acabamos de leer (Corina o Italia) se editó en varias ocasiones en España a lo largo del siglo XIX, si bien en el siglo XX dicha obra no corrió la misma suerte. Tampoco son pródigas las eds. en lengua francesa de todas sus obras, pese a los indudables valores críticos y estéticos que algunas de ellas encierran. Cfr. *Œuvres complètes*, París, Didot, 1871. *(N. del T.)*]
68. Cfr. L. Magnani, *Le frontiere della musica.* [Referencia bibliográfica incompleta: Milán, Ricciardi, 1957. *(N. del T.)*]
69. Stendhal, *Vie de Haydn.* [Referencia bibliográfica incompleta. *(N. del T.)*]
70. En sus biografías musicales, Stendhal utilizó ampliamente *Le Haydine* y *Le Rossiniane* de Giuseppe Carpani, escritor y libretista contemporáneo suyo.
71. Stendhal, *Vie de Rossini.* [Referencia bibliográfica incompleta, como todas las que siguen relacionadas con esta obra. Ed. cast.: *Rossini*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1949 (Austral, 909). *(N. del T.)*]
72. *Ibid.*
73. *Ibid.*
74. *Ibid.*
75. J. P. Richter, *Sämtliche Werke* (Obras completas), vol. IV, Weimar (s. i.), 1929, p. 57.
76. *Ibid.*, 56.

77. *Ibid.*, vol. III, p. 293.
78. H. Berlioz, *À travers chants*, 1862 [referencia bibliográfica incompleta. De los *escritos* de Berlioz se han editado en lengua castellana sus *Memorias*, trad. de José Vega Merino, Madrid, Taurus, 1985 (Ensayistas, 257-258), y *Beethoven*, trad. de Javier Receli, Madrid, Espasa-Calpe, 1974[4] (Austral, 992) *(N. del R.)*].
79. Carta a Marc-André Souchay (Berlín, 15, octubre, 1842). [Cfr. F. Mendelssohn-Bartholdy, *Briefe und Erinnerungen* (Cartas y Recuerdos), ed. a cargo de F. Hiller, Colonia (s. i.), 1874 *(N. del R.)*]

Capítulo 11

1. H. Heine, «Politische Oper: Rossini und Meyerbeer», en *Allgemeine Theater Revue* (Revista General de Teatro), 1837.
2. *Ibid.*
3. F. Liszt, Carta a Heine, con fecha 8 de julio de 1838, publicada en la *Gazette musicale*, 1838.
4. Por cuanto respecta a las citas pertenecientes a escritos de Heine, se remite a la colección *Zeitungsberichte über Musik und Malerei* (Relatos periodísticos sobre Música y Pintura), ed. a cargo de M. Mann, Frankfurt del Meno, Insel, 1964.
5. G. Mazzini, *Filosofia della musica*, ed. a cargo de Marcello de Angelis, Florencia, Guaraldi, 1977, p. 41.
6. *Ibid.*, p. 45.
7. *Ibid.*, p. 45.
8. *Ibid.*, p. 50.
9. *Ibid.*, pp. 57-58.
10. C. M. von Weber, *Sämtliche Schriften* (Escritos completos), ed. a cargo de G. Kaiser, Berlín (s. i.), 1908, p. 128.
11. *Ibid.*
12. C. M. von Weber, *Gedenkbuch* (Libro conmemorativo), Leipzig, Reudnitz, 1887, p. 57.
13. R. Wagner, *Ópera y drama*, introducción. [Referencia bibliográfica incompleta, como todas las que siguen relacionadas con este autor. *(N. del T.)*]
14. *Ibid.*, parte I, cap. VI.
15. R. Wagner, *Obra de arte del futuro.*
16. R. Wagner, *Ópera y drama*, parte I, cap. VI.
17. *Ibid.*, cap. V.
18. R. Wagner, *La obra de arte del porvenir.*
19. R. Wagner, *Ópera y drama*, parte III, cap. IV.
20. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, p. 44. Las citas que se hacen de esta obra proceden de la trad. de E. Ruta revisada por P. Chiarini, Bari, Laterza, 1967. [Ed. cast.: *El nacimiento de la tragedia*, a cargo de A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1981[6] (El libro de Bolsillo, 456). *(N. del T.)*]
21. *Ibid.*
22. *Ibid.*, p. 144.
23. *Ibid.*, p. 147.
24. *Ibid.*
25. *Ibid.*
26. *Ibid.*, p. 156.
27. *Ibid.*

28. *Ibid.*, p. 159.
29. *Ibid.*, pp. 162-163.
30. *Ibid.*, p. 162.
31. *Ibid.*, pp. 176-177.
32. F. Nietzsche, *Richard Wagner a Bayreuth*, en: *Scritti su Wagner*, trad. de Sossio Giametta, Milán, Adelphi, 1979, pp. 112-113.
33. *Ibid.*, p. 100.
34. F. Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, en: *Scritti su Wagner*, *op. cit.*, pp. 228-229.
35. F. Nietzsche, *Il caso Wagner*, en: *Scritti su Wagner*, *op. cit.*, p. 200.
36. *Ibid.*
37. *Ibid.*, pp. 165-166.
38. *Ibid.*, p. 166.
39. *Ibid.*, p. 168.
40. *Ibid.*, p. 167.
41. *Ibid.*, p. 193.
42. Th. Mann, *Richard Wagner und der Ring des Nibelungen*, 1937; trad. it. en: *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, Fiesole, Discanto, 1979, pp. 58-60. [Cfr. la trad. cast. de Ana M.ª de la Fuente, «Richard Wagner y "El anillo de los Nibelungos"», en: *Richard Wagner y la Música*, ed. a cargo de Erika Mann, Barcelona, Plaza y Janés, 1986, pp. 129-151. *(N. del T.)*]

Capítulo 12

1. E. Hanslick, *Il bello musicale*, p. 27. Las citas que se hacen de esta obra proceden de la ed. it. a cargo de Luigi Rognoni, Milán, Minuziano, 1945.
2. *Ibid.*, p. 26.
3. *Ibid.*, p. 28.
4. *Ibid.*, p. 33.
5. *Ibid.*, pp. 31-32.
6. *Ibid.*, p. 32.
7. *Ibid.*, p. 47.
8. *Ibid.*, p. 48.
9. *Ibid.*, p. 49.
10. *Ibid.*, p. 69.
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*, p. 87.
13. *Ibid.*
14. *Ibid.*
15. *Ibid.*, p. 123.
16. *Ibid.*, p. 91.
17. *Ibid.*, p. 113.
18. *Ibid.*, p. 197.
19. *Ibid.*, p. 99.
20. *Ibid.*, p. 171.
21. Cfr. G. Morpurgo Tagliabue, *L'estetica contemporanea*, Milán, Marzorati, 1961. [Ed. cast.: *La estética contemporánea*, Buenos Aires, Losada, 1971. *(N. del R.)*]
22. H. Spencer, *Essay on the Origin of Music* (Ensayo sobre el origen de la música), pp. 413-444 [referencia bibliográfica incompleta *(N. del R.)*].

23. H. Spencer, artículo contenido en la rev. *Mind* (Mente), octubre, 1890.
24. Ch. M. Parry, *The Art of Music* (El arte de la música), Londres, Kegan Paul, 1893, p. 169.

Capítulo 13

1. I. Strawinsky, *Poétique musicale,* París, Le Bon Plaisir, 1952. [Ed. cast.: *Poética musical,* Madrid, Taurus, 1981[2] (Ensayistas de Hoy, 147). *(N. del R.)*]
2. *Ibid.,* p. 18.
3. Cfr. «La notion de temps et la musique», en *Revue Musicale,* mayo-junio, 1939.
4. I. Strawinsky, *op. cit.,* p. 21.
5. *Ibid.,* p. 26.
6. *Ibid.,* p. 27.
7. *Ibid.,* p. 30.
8. I. Strawinsky, *Chroniques de ma vie,* París, Denoël et Steele, 1935, vol. II, p. 116. [Ed. cast.: *Crónicas de mi vida,* Buenos Aires, Sur, 1935, y *Nuevas crónicas de mi vida,* Buenos Aires, Sur, 1936. *(N. del R.)*]
9. I. Strawinsky, *Poétique musicale, op. cit.,* p. 45.
10. *Ibid.,* pp. 45-46.
11. *Ibid.,* p. 97.
12. Cfr. G. Brelet, *Esthétique et création musicale,* París, P.U.F., 1947.
13. En el texto francés, el término *esthétique* —estética— se emplea casi siempre con el significado de poética, es decir, para indicar una posibilidad histórica de elección por parte del músico. Cfr. G. Brelet, *op. cit.*
14. *Ibid.,* p. 11.
15. *Ibid.*
16. *Ibid.,* p. 71.
17. *Ibid.,* p. 73.
18. *Ibid.,* pp. 7 s.
19. *Ibid.,* pp. 90-100.
20. *Ibid.,* p. 79.
21. *Ibid.,* p. 99.
22. *Ibid.,* p. 88.
23. *Ibid.,* p. 146.
24. *Ibid.,* pp. 24-25.
25. *Ibid.,* p. 75.
26. *Ibid.,* p. 109.
27. *Ibid.,* p. 141.
28. *Ibid.,* p. 144.
29. *Ibid.,* p. 158.
30. B. de Schloezer, *Introduction à J. S. Bach. Essai d'estétique musicale,* París, Gallimard, 1947, p. 11.
31. *Ibid.,* p. 12.
32. *Ibid.,* p. 44.
33. *Ibid.,* p. 30.
34. *Ibid.,* p. 31.
35. *Ibid.,* p. 42.
36. C. Lévi-Strauss, *Il crudo e il cotto,* trad. it. de A. Bonomi, Milán, Il Saggiatore, 1966, pp. 32-33. [Ed. cast.: *Lo crudo y lo cocido,* México, Fondo de Cultura Económica, 1968. *(N. del R.)*]

37. B. de Schloezer, *op. cit.*, p. 223.
38. *Ibid.*, p. 227.
39. *Ibid.*, p. 251.
40. *Ibid.*, p. 254.
41. Cfr. *Problèmes de la musique moderne*, París, Éd. de Minuit, 1959. [Ed. cast.: *Problemas de la música moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1973 (Libros de Enlace, 122). *(N. del R.)*]
42. *Ibid.*, p. 101.
43. *Ibid.*, p. 178.
44. *Ibid.*, p. 179.
45. *Ibid.*, p. 155.
46. S. Langer, *Philosophy in a New Key* (Filosofía en una nueva clave), Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1951, pp. 228-229.
47. *Ibid.*, p. 218.
48. *Ibid.*, p. 233.
49. *Ibid.*, p. 240.
50. *Ibid.*, pp. 231-232.
51. S. Langer, *Feeling and Form* (Sentimiento y forma), Nueva York, Scribner's, 1953.
52. *Ibid.*, p. 107.
53. *Ibid.*, p. 110.
54. *Ibid.*, p. 126.
55. *Ibid.*
56. *Ibid.*, p. 129.
57. *Ibid.*, p. 378.
58. *Ibid.*, p. 380
59. *Ibid.*, p. 394.
60. *Ibid.*, pp. 253-254.
61. Cfr. K. Meyer, *Emotion and Meaning in Music* (Emoción y significado en la música), Chicago, University of Chicago Press, 1956.
62. *Ibid.*, p. 8.
63. *Ibid.*, p. 35.
64. *Ibid.*, p. 42.
65. *Ibid.*, p. 31.
66. Cfr. D. Cooke, *The Language of Music* (El lenguaje de la música), Oxford University Press, 1959.
67. Merecen ser recordados a este respecto los intentos que, con el fin de establecer un vocabulario musical, abordaron Pirro, Schweitzer y, más recientemente, Chailley, si bien las investigaciones de todos estos revisten un significado muy distinto por circuscribirse, como es sabido, al estudio de Bach. De hecho, puede considerarse plenamente legítimo, aunque discutible, analizar el *lenguaje* de un músico de *cierta* época y cotejar cómo se recurre a determinados convencionalismos gramaticales y sintácticos que se emplean constantemente con idéntico *significado* emocional; puede entonces partirse de aquí al objeto de intentar construir una especie de vocabulario, aun cuando no pueda ser de uso universal. Chailley limita su estudio a las *Pasiones* de Bach, pretendiendo, con ello, poner en evidencia la correspondencia constante que existe entre expresión verbal y expresión musical; pese a ser así, estas investigaciones se mueven sobre un terreno totalmente diferente del de Cooke, porque presuponen la historicidad y la convencionalidad del lenguaje musical, y, en el caso de no perseguir la absolutización de los propios resultados, con lo que traicionarían el presupuesto inicial, representan quizás el único intento fecundo de investigación en lo concerniente al complejo e intrincado problema de la semanticidad de la música.

Capítulo 14

1. Cfr. F. Torrefranca, *La vita musicale dello spirito* (La vida musical del espíritu), Milán, Bocca, 1910.
2. *Ibid.*, p. 17.
3. *Ibid.*, introducción, p. XXV.
4. *Ibid.*, p. 42.
5. *Ibid.*, p. 61.
6. *Ibid.*, p. 47.
7. *Ibid.*, p. 133.
8. Cfr. *Esperienza storica della musica* (La experiencia histórica de la música), Bari, Laterza, 1960, p. 53.
9. Cfr. A. Parente, *La musica e le arti*, Bari, Laterza, 1936.
10. *Ibid.*, pp. 3-4.
11. *Ibid.*, p. 20.
12. *Ibid.*, p. 203.
13. *Ibid.*, p. 214.
14. *Ibid.*, p. 215.
15. *Ibid.*, p. 214.
16. *Ibid.*, p. 209.
17. *Ibid.*, p. 206.
18. *Ibid.*, p. 30.
19. *Ibid.*, pp. 28-29.
20. Cfr. *Rassegna Musicale*, 1930, núm. 3.
21. Cfr. *L'interpretazione musicale*, Messina, Secolo nostro, 1940.
22. Uno de los fundamentos filosóficos más interesantes para un concepto diferente de interpretación de la obra de arte en general —aunque con evidente proyección sobre la interpretación de la obra de arte musical en particular— se halla en el estudio de Luigi Pareyson titulado *Estetica, teoria della formatività* (Estética, teoría de la forma), en el que el concepto de interpretación está estrechamente ligado a la concepción íntegra que tiene el autor de la obra de arte como forma, la cual no vive más que a través de las infinitas interpretaciones que de ella se dan. Desaparece de esta manera la cotraposición que existía entre libertad y fidelidad; la ley que presidió la formación de una obra se convierte en el «estímulo» de un proceso interpretativo inagotable, que se funda en la infinidad de la forma, sin que esto comprometa su delimitación y su perfección.
23. Cfr. *L'interprétation créatrice* (La interpretación creadora), París, P.U.F., 1951.
24. Cfr. *L'esperienza musicale e l'estetica*, Turín, Einaudi, 1956².
25. *Ibid.*, p.158.
26. *Ibid.*, p. 150.
27. *Ibid.*, p. 159.
28. *Ibid.*

Capítulo 15

1. J. Combarieu, *La musique, ses lois et son évolution*, París, Flammarion, 1907. [Ed. cast.: *La música, sus leyes y su evolución*, Buenos Aires, Cronos, 1945. *(N. del T.)*]
2. *Ibid.*, p. 8.
3. *Ibid.*, p. 101.

4. *Ibid.*, p. 58.
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*, p. 5.
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*, p. 123.
9. Cfr. J. Combarieu, *Histoire de la musique*, París, Colin, 1913.
10. Ch. Lalo, *Éléments d'une esthétique musicale scientifique*, París, Vrin, 1939, p. 24.
11. I. Supicic, *Musique et société*, Zagreb, Institut de Musicologie, 1971, pp. 19-20.
12. Título original: *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. Trad. it. de E. Fubini: *I fondamenti razionali e sociologici della musica*, Milán, Comunità, 1981.
13. Cfr., principalmente, *Musiksoziologie*, Niederteufen, Verlag A. Niggli, 1972.
14. Cfr. *How Music expresses Ideas* (Cómo expresa ideas la música). Las citas que se hacen de esta obra proceden de la trad. it.: *Come la musica esprime le idee*, Milán, Feltrinelli, 1955.
15. S. Finkelstein, *op. cit.*, p. 2.
16. *Ibid.*, p. 3.
17. *Ibid.*
18. *Ibid.*, pp. 42-43.
19. *Ibid.*, p. 86.
20. *Ibid.*, p. 91.
21. *Ibid.*, p 97.
22. Cfr. *Storia sociale della musica*, Turín, Einaudi, 1956.
23. Cfr. *Fragen der Musikästhetik* (Interrogantes de la estética musical), Berlín (s. i.), 1954.
24. Cfr. *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique* (Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música), París (s. i.), 1977. Trad. it.: *Rumori*, Milán, Mazzotta, 1978. [Ed. cast.: *Ruidos*, Valencia, Ruedo Ibérico (s. a.). *(N. del T.)*]
25. Cfr. trad. alemana: *Die musikalische Form als Prozess* (La forma musical como proceso), Berlín (s. i.), 1976. Originalmente, se editó en Moscú, en 2 vols., en 1930-1940.
26. Para una mayor información sobre las teorías estéticas de H. Goldschmidt y de G. Mayer y sobre sus críticas a la teoría de la entonación, cfr. Michela Garda, «Tendenze dell'estetica musicale della RDT negli anni settanta» (Tendencias de la República Democrática Alemana en materia de estética musical durante los años setenta), en: *Música e realtà* (Música y realidad), núm. 10, abril 1983.
27. H. Goldschmidt, *Reflexiones para una estética musical no aristotélica*. Se remite a los pasajes citados de esta obra dentro del ensayo ya mencionado de M. Garda.
28. *Ibid.*
29. G. Mayer, «La dialéctica del material musical», en: *Beiträge zur Musikwissenschaft* (Contribuciones a la Musicología), VII (1965), pp. 387-395.
30. Cfr. *Materialen zu einer Dialektik der Musik* (Materiales para una dialéctica de la música), Leipzig (s. i.), 1973, y *Gespräche mit Hans Bunge* (Conversaciones con Hans Bunge), Leipzig (s. i.), 1975, p. 247. [De H. Eisler en colaboración con Th. W. Adorno se ha editado en lengua cast. *El cine y la música*, Madrid, Fundamentos, 1981[2] (Arte 64). *(N. del T.)*]
31. De este autor, véase, principalmente, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Colonia, Arno Volk Verlag, 1980. Las citas que se hacen de esta obra proceden de la trad. it.: *Fondamenti di storiografia musicale*, Fiesole, Discanto, 1980.
32. C. Dahlhaus, *op. cit.*, p. 38.
33. *Ibid.*, p. 87.
34. *Ibid.*, p. 15.
35. Las citas que se hacen de *Philosophie der neuen Musik* proceden de la trad. it.: *Filosofia della musica moderna*, Turín, Einaudi, 1959, p. 38.

36. Th. W. Adorno, *op. cit.*, p. 26.
37. *Ibid.*, p. 25.
38. *Ibid.*, p. 44.
39. *Ibid.*, p. 44.
40. *Ibid.*, p. 46.
41. Th. W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt (s. i.), 1962. Las citas que se hacen de esta obra proceden de la trad. it.: *Introduzione alla sociologia della musica*, Turín, Einaudi, 1971, pp. 83-84.
42. Th. W. Adorno, *Dissonanzen*, Gotinga (s. i.), 1958. Las citas que se hacen de esta obra proceden de la trad. it.: *Dissonanze*, Milán, Feltrinelli, 1959. [Ed. cast.: *Disonancias. Música en el mundo dirigido*, Madrid, Rialp, 1966 (Libros de Música, 8). *(N. del T.)*]
43. Th. W. Adorno, «Musica e linguaggio», en *Filosofia e simbolismo*, ed. a cargo de E. Castelli, p. 164 [referencia bibliográfica incompleta *(N. del T.)*].
44. Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna, op. cit.*, pp. 145-146.
45. *Ibid.*, p. 143.
46. *Ibid.*, p. 133.
47. *Ibid.*, p. 134.
48. Th. W. Adorno, *Dissonanze, op. cit.*, p. 160.
49. *Ibid.*, pp. 164 ss.
50. Cfr. «Vers une musique informelle» (Hacia una música informal), en *Darmstädter Beiträge* (Contribuciones de Darmstadt), IV (1962).

Capítulo 16

1. A. Schönberg, *Stile e idea*, Milán, Rusconi e Paolazzi, 1960. [Ed. cast.: *El estilo y la idea*, Madrid, Taurus, 1963 (Col. Ser y Tiempo, 33). *(N. del T.)*]
2. *Ibid.*, p. 206.
3. *Ibid.*, p. 207.
4. *Ibid.*, p. 110.
5. *Ibid.*, p. 109.
6. *Ibid.*, p. 110.
7. *Ibid.*, p. 112.
8. *Ibid.*, p. 108.
9. *Ibid.*, p. 147.
10. Cfr. A. Schönberg, *Harmonielehre*. Las citas que se hacen de esta obra proceden de la trad. it.: *Manuale d'armonia*, Milán, Il Saggiatore, 1963. [Ed. cast.: *Tratado de armonía*, Madrid, Real Musical, 1979. *(N. del T.)*]
11. Cfr. P. Hindemith, *Unterweisung in Tonsatz* (Lecciones de composición), Mainz, Schott, 1937.
12. *Ibid.*, p. 123.
13. *Ibid.*, p. 183.
14. *Ibid.*, p. 39.
15. Cfr. *Musicalische Temperatur*, 1691 [referencia bibliográfica incompleta *(N. del R.)*].
16. Cfr. *Verso la nuova musica* (Hacia la nueva música), Milán, Bompiani, 1963. [Ed. catalana: *El camí cap a la nova musica*, Barcelona, Antoni Bosch, 1982 (Musica d'avui, 2). *(N. del R.)*]
17. R. Leibowitz, *Introduction à la musique de douze sons (Introducción a la música de doce sonidos)*, París, L'Arche, 1949.
18. Cfr. Introducción del *Manuale d'armonia* de Schönberg, *op. cit.*

19. Cfr. *Les fondements de la musique dans la conscience humaine* (Los fundamentos de la música en la conciencia humana), Neuchâtel, A La Baconnière, 1961.
20. E. Bloch, *Der Geist der Utopie.* Las citas que se hacen de esta obra proceden de la trad. it.: *Lo spirito dell'utopia,* Florencia, La Nuova Italia, 1980, p. IX.
21. A. Schönberg, *Testi poetici e drammatici* (Textos poéticos y dramáticos), Milán, Feltrinelli, 1967, p. 199.
22. Th. W. Adorno, *Minima moralia.* [Referencia bibliografía incompleta. Ed. cast.: *Minima moralia, op. cit. (N. del T.)*]
23. Th. Mann, *Doktor Faustus.* Las citas que se hacen de esta obra proceden de la trad. it.: *Il Doctor Faustus,* Milán, Mondadori, 1956, p. 215. [Ed. cast.: *Doktor Faustus,* Barcelona-Buenos Aires, Edhasa-Sudamericana, 1978. *(N. del T.)*]
24. *Ibid.*, p. 271.
25. *Ibid.*, p. 547.
26. A Schönberg, «Corazón y cerebro en la música» (1947), en: *Stile e idea,* Milán, Feltrinelli, 1975, p. 177. [Ed. cast.: *El estilo y la idea,* Madrid, Taurus, 1963 (Col. Ser y Tiempo, 33). *(N. del T.)*]

Capítulo 17

1. F. Busoni, *Scritti e pensieri sulla musica* (Escritos y pensamientos en torno a la música), Milán, Ricordi, 1954, p. 149. [Ed. cast.: *Pensamiento musical,* ed. a cargo de Jorge Velazco, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982[2]. *(N. del T.)*]
2. Cfr. L. Rognoni, *Atti del III Congresso Internazionale di Estetica,* 1956, p. 651 [A la fenomenología de Husserl —a la que se recurría en el capítulo anterior al objeto de explicar mejor la dodecafonía— ha dado un desarrollo nuevo, con su obra, el también alemán Martin Heidegger (1889-1976), reconocido como uno de los más importantes filósofos existencialistas. En relación con su teoría estética y sus posibles implicaciones musicales, véase M. Heidegger, *Arte y poesía,* ed. a cargo de Samuel Ramos, México, Fondo de Cultura Económica, 1982[3] (Breviarios, 289). *(N. del T.)*]
3. Se alude aquí, en particular, a los estudios de Robert Francès, *La perception de la musique* (La percepción de la música), París, Vrin, 1958, y de Abraham Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique* (Teoría de la información y percepción estética), París, Flammarion, 1959, del que una amplia parte se dedica a la música, así como a los de otros investigadores que colaboran en la revista *Sciences de l'Art.*
4. Nos remitimos, sobre todo, al ensayo titulado «Musique et structure», aparecido en los núms. 73-74 de la *Revue Internationale de Philosophie,* dedicados enteramente a los problemas generados por el estructuralismo en el arte.
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*
7. G. Brelet, *Esthétique et création musicale, op. cit.*, p. 99.
8. Cfr. C. Lévi-Strauss, *Il crudo e il cotto, op. cit.* [Cfr. cap. 13: *3. Boris de Schloezer y el lenguaje musical,* nota 36. *(N. del T.)*]
9. *Ibid.*, pp. 33-34.
10. *Ibid.*, p. 36.
11. *Ibid.*, p. 34.
12. *Ibid.*, p. 42.
13. *Ibid.*, p. 44.
14. *Ibid.*, p. 46.
15. *Ibid.*, p. 44.

16. Cfr. Mario Bortolotto, *Fase seconda* (Fase segunda), Turín, Einaudi, 1969.
17. El citado artículo de P. Boulez, publicado en la revista *The Score* (La partitura), se incluye en el volumen que lleva por título *Relevés d'apprenti*, París, Éditions du Seuil, 1966. Las citas que se hacen de esta obra proceden de la trad. it.: *Note d'apprendistato*, Turín, Einaudi, 1968, p. 238. [Ed. cast.: *Puntos de referencia*, Barcelona, Gedisa, 1984 (Col. Mediaciones). *(N. del T.)*]
18. *Ibid.*, p. 236.
19. *Ibid.*, p. 238.
20. P. Boulez, «Incipit», en: *Note d'apprendistato, op. cit.*, p. 241.
21. *Ibid.*, pp. 243-244.
22. Cfr. M. Bortolotto, *op. cit.*, pp. 21 ss.
23. *Ibid.*, p. 29.
24. B. de Schloezer, *Introduction à J. S. Bach, op. cit.*, p. 3.
25. C. Lévi-Strauss, *Il crudo e il cotto, op. cit.*, pp. 32-33.
26. G. Brelet, «Musique et structure», en *Revue Internationale de Philosophie*, núms. 73-74.
27. M. Bortolotto, *op. cit.*, p. 30
28. Extraído de una entrevista realizada en Italia a Karlheinz Stockhausen en 1968, que se incuye en el volumen de A. Gentilucci que lleva por título *Guida all'ascolto della musica contemporanea* (Guía para escuchar la música contemporánea), Milán, Feltrinelli, 1969, p. 394.
29. Cita procedente de una conferencia que Stockhausen dictó en Roma el día 19 de diciembre de 1967 y que se publicó en *Il Verri*, núm. 3, p. 84.
30. J. Cage, *Silence* (Silencio), Middeltown (Connecticut), Wesleyan University Press, 1961, p. 12. [De Cage se ha editado en lengua cast. *Entrevista*, Barcelona, Anagrama, 1973 (Cuadernos Anagrama, 60). *(N. del T.)*]
31. *Ibid.*, p. 13.
32. M. Feldmann, «Un problema di composizione», en *Il Verri*, núm. 30 (1969), p. 70.
33. Th. W. Adorno, *Dissonanze, op. cit.*, p. 160.
34. *Ibid.*, p. 170.
35. Cfr. *Langage, musique et poésie* (Lenguaje, música y poesía), París, Éd. du Seuil, 1972. Las citas que se hacen de esta obra proceden de la trad. it.: *Linguaggio, musica e poesia*, Turín, Einaudi, 1983. [De Nicolas Ruwet se ha editado en lengua cast. el ensayo titulado «El análisis estructural de la poesía», trad. de Celia Amorós, en: *Posibilidades y límites de análisis estructural*, ed. a cargo de José Vidal-Beneyto, Madrid, Ed. Nacional, 1981 (Cultura y Sociedad), pp. 93-116. *(N. del T.)*]
36. *Ibid.*, p. 8.
37. *Ibid.*, pp. 23-24.
38. G. Stefani, *Introduzione alla semiotica della musica* (Introducción a la semiótica de la música), Palermo, Sellerio, 1976, p. 13.
39. *Ibid.*, p. 38.
40. *Ibid.*, p. 48.
41. Cfr. *Semantyque psychologique de la musique* (Semántica psicológica de la música), Tesis Doctoral, París (s. i), 1978. De Michel Imberty *véase* también *Entendre la musique* (Oír música), París, Dunod, 1979, y *Les écritures du temps* (Las escrituras del tiempo), París, Dunod, 1981.
42. Cfr. *Lingua e musica*, Bolonia, Il Mulino, 1974. [De Marcello Pagnini se ha editado en lengua cast. *Estructura literaria y método crítico*, Madrid, Cátedra, 1975. *(N. del T.)*]
43. Cfr. A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique, op. cit.* [Ed. cast.: *Teoría de la información y percepción estética*, Madrid, Júcar, 1976 (Sindéresis, 1); sobre todo, en relación con la música, *véase* caps. I, IV, V y VII. *(N. del T.)*]

44. Cfr. *Musique en jeu* (Música en juego), años 1973-1975.
45. Cfr. *Neue musikalische Theorien und Phantasien* (Nuevas teorías y fantasías musicales), Viena, Universal Edition, 1956.
46. Cfr. *The Thematic Process in Music* (El proceso temático en la música), Londres, Faber and Faber, 1961.
47. *Ibid.*, p. 4.
48. *Ibid.*, p. 139.
49. Cfr. *Explaining Music. Essays and Exploration* (Explicando la música. Pruebas y exploración), Chicago, The University of Chicago Press, 1978. Cfr. también de L. Meyer *The Arts and the Ideas,* Chicago, The University of Chicago Press, 1967.
50. De H. Kretzschmar *véase,* sobre todo, *Einführung in die Musikgeschichte* (Introducción a la historia de la música), Leipzig (s. i.), 1920. De A. Schering véase la colección de ensayos que lleva por título *Das Symbol in der Musik* (El símbolo en la música), ed. a cargo de W. Gurlitt, Leipzig (s. i.), 1941.
51. C. Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte, op. cit.* La cita procede de la trad. it.: *Fondamenti di storiografia musical, op. cit.*, p. 187.
52. Cfr. «Zur Geschichte der Beethoven Rezeption», en *Beethoven 1970,* Wiesbaden (s. i.), 1972.
53. *Ibid.*

Bibliografía [I]

Esta breve nota bibliográfica pretende únicamente aportar al lector algunas indicaciones, bien sobre las principales fuentes de las que me he servido para escribir esta breve historia de la estética musical desde la Antigüedad hasta 1700, bien sobre aquellas obras que pueden utilizarse para profundizar en diversos argumentos ya tratados y para adquirir una idea acerca de otros que no se han llegado a tratar.

La bibliografía que contiene la historia de la ideología musical es, en líneas generales, muy escasa; se pueden hallar, a veces, alusiones más o menos esporádicas a problemas de carácter filosófico o teórico, junto a más amplios tratamientos histórico-musicales. Relativamente más extensa es la bibliografía por cuanto respecta, exclusivamente, al período de tiempo conocido como Antigüedad griega, dado que los grandes clásicos del pensamiento —los pitagóricos, Platón, Aristóteles, Aristóxeno, etc.— trataron muy a menudo de música dentro de sus obras. Sin embargo, en los siglos sucesivos, hasta el fin del Medievo y el Renacimiento, la bibliografía se vuelve escasísima, sobre todo por cuanto respecta al trataminto de períodos temporales amplios. Existen algunas monografías sobre autores singulares, sobre los más notables, tales como san Agustín, Boecio, Guido de Arezzo, Zarlino y unos pocos más; no obstante, con frecuencia, el enfoque de dichos estudios es estrictamente técnico-musicológico, mientras que el enfoque estético-filosófico permanece en penumbra.

Debido a que el carácter de mi trabajo no ha pretendido ser erudito, se han relacionado, tan sólo, los estudios más importantes: aquellos que se refieren directamente a los problemas tratados por mí en este texto, así como aquellos otros que puedan socorrernos con el fin de echar una ojeada a las distintas etapas de una hisroria de las ideas musicales en la que se tengan en cuenta, por supuesto, las inevitables conexiones e implicaciones que se dan dentro de una verdadera y auténtica historia de la música. Se han descartado los artículos con el objeto de no sobrecargar demasiado esta nota bi-

bliográfica, del mismo modo que las historias de la estética que no guardaban una relación directa con la música *.

Bibliografía general; obras de consulta sobre historia de la estética musical

Bernard, G. (1961): *L'art de la musique,* París, Seghers.
Corte, A. della (1926): *Antologia della Storia della Musica,* Turín, Paravia.
— (1961): *La critica musicale e i critici,* Turín, Utet.
Emmanuel, M. (1911): *Histoire de la langue musicale,* París, Lawrence, 2 vols.
Ferguson, D. N. (1948): *A History of Musical Thought,* Appleton (s.i.).
Gatz, F. (1929): *Die Musikästhetik in ihren Hauptrichtungen,* Frankfurt-Stuttgart, Enke.
Lang, P. (1941): *Music in Western Civilization,* Nueva York, W. W. Norton and Company.
Moser, H. J. (1953): *Musikästhetik,* Berlín, Walter de Gruyter.
Naumann, E. (1870): *Die Tonkunst in der Kulturgeschichte,* Berlín, Behr.
Portnoy, J. (1954): *The Philosopher and Music. A Historical Survey,* Nueva York, Humanities Press.
Samonà Pavara, T. (1940): *La filosofia della musica,* Milán (s.i.).
Schaefke, R. (1934): *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen,* Berlín (s.i.).
Strunk, O. (1950): *Source Readings in Music History,* Nueva York, W. W. Norton and Company.
Wiora, W. (1961): *Die vier Weltalter der Musik,* Stuttgart, Kohlhammer Verlag.

Puede resultar útil consultar la voz «Estética musical», en la *Enciclopedia della Musica,* a cargo de A. Plebe, Turín, Utet, 1966; y la voz «Estética musical», en la *Enciclopedia della Musica,* a cargo de E. Fubini, Milán, Ricordi, 1972.

Por lo que respecta, de modo más específico, a las distintas épocas históricas, se ha dividido convencionalmente esta nota bibliográfica en tres secciones: una primera referente a la Antigüedad; una segunda sobre el Medievo, y una tercera sobre el Renacimiento, incluyéndose en esta última obras pertenecientes a la primera mitad del siglo XVII. Cada sección se ha dividido en dos partes, que contienen: una, los estudios más recientes con relación a cada período histórico, a los autores y a los problemas peculiares del período en cuestión; otra, las fuentes, es decir, los textos que representan el material que, directa o indirectamente, ha servido para reconstruir esta historia de las ideas musicales.

I. Antigüedad

a) Obras sobre el pensamiento musical antiguo

Abert, H. (1889): *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik,* Leipzig (s.i.).
Boyancé, P. (1936): *Le culte des Muses chez les philosophes grecs,* París, Boccard.

* Aunque en la ed. original E. Fubini no procedía por orden alfabético al redactar la bibliografía, yo opto por dicho orden —y haciendo, en primer lugar, mención del apellido y, en segundo lugar, de la inicial o iniciales de los nombres de pila (a la inversa de como hacía aquél)— para facilitar la tarea de búsqueda onomástica y/o bibliográfica. *(N. del T.)*

Combarieu, J. (1913): *Histoire de la musique,* París, Colin, vol. I.
— (1909): *La musique et la magie,* París, Picard.
Gamberini, L. (1962): *La parola e la musica nell'antichità,* Florencia, Olschki.
Gevaert, F. A. (1871-1881): *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité,* Gante (s.i.).
Gevaert, F. A., y J. C. Vollgraff (1903): *Les problèmes musicaux d'Aristote,* Gante (s.i.).
Grande, C. del (1932): *L'espressione musicale dei poeti greci,* Nápoles, Ricciardi.
Laloy, L. (1904): *Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité,* París, Lecène.
Lippman, E. A. (1964): *Musical Thought in Ancient Greece,* Nueva York-Londres, Columbia University Press.
Marrou, H. J. (1948): *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité,* París, Éd. du Seuil.
Meyer-Baer, K. (1970): *Music of the Spheres and the Dance of Death,* Princeton, University Press.
Moutsopoulos, E. (1959): *La musique dans l'œuvre de Platon,* París, Presses Universitaires de France.
Richter, L. (1961): *Zur Wiessenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles,* Berlín, Akademie Verlag.
Sachs, C. (1943): *The Rise of Music in the Ancient World East and West,* Nueva York, W. W. Norton and Company.
Schuhl, P. M. (1933): *Essai sur la formation de la pensée grecque,* París, Presses Universitaires de France.
Tannery, P. (1902): *Du rôle de la musique grecque dans le développement de la mathématique pure,* Leipzig, Teubner.
Tiby, O. (1942): *La musica in Grecia e a Roma,* Florencia, Sansoni.
Varios autores (1957): «Ancient and Oriental Music», en *New Oxford History of Music,* Londres, Oxford University Press, vol. I.

b) Fuentes y ediciones críticas de los escritos concernientes a la música de la Antigüedad griega y helenística

Para los presocráticos se remite a:

Diels, H., y W. Kranz (1956-1959): *Die Fragmente der Vorsokratiker,* Berlín (s.i.), 3 vols.

Por lo que respecta a Platón y a Aristóteles, se omite aquí el catálogo de sus escritos: hay numerosas traducciones de éstos en cualquier caso, se remite a las ediciones citadas a lo largo del texto. Una de las más antiguas colecciones de fuentes musicales grecolatinas es la del estudioso alemán:

Meibon, M. (1652): *Antique musicae auctores septem graece et latine,* Ámsterdam (s.i.). (Los autores tratados son Aristóxeno, Nicómaco, Alipio Gaudencio, Baquio, Arístides Quintiliano y Capella; a los textos acompaña una traducción latina.) La colección de Meibon ha sido retomada en época más moderna, ampliada y mejorada; véase, por ejemplo:

Jan, K. von (1895): *Musici scriptores graeci,* Leipzig, Teubner.
Ruelle, C. E. (1895): *Collection des auteurs grecs rélatifs à la musique* (s.l.) (s.i.).

Una fuente muy valiosa e insustituible, debido a las noticias que contiene sobre la Antigüedad griega, está representada por el texto de:

Plutarco: *De Musica,* a cargo de Well y Reinach (1900), París (s.i.) (texto griego y trad. francesa).

Una edición más moderna es la citada en el texto a cargo de:

Lassere, F. (1954): *De la musique,* Lausana, Olten (texto griego y trad. franc., con amplia introducción).

Por lo que respecta a la única obra con argumento musical atribuida a Aristóteles, véase:

Aristóteles: *Les problèmes musicaux,* a cargo de Gevaert y Vollgraff (1903), Gante (s.i.), 3 vols.

Es óptima la edición más reciente:

Aristóteles: *Problemi musicale,* a cargo de G. Marengui (1957), Florencia, Sansoni.

Para las obras de Aristóxeno véanse:

Aristóxeno: *Die harmonischen Fragmente,* a cargo de P. Marquard (1868), Berlín (s.i.).
— *Elementa Harmonica,* a cargo de R. da Ríos (1954), Roma (s.i.).
— *L'armonica,* a cargo de R. da Rios (1954), Roma (s.i.).
— *The Harmonics,* a cargo de H. S. Macran (1902), Oxford, The Clarendon Press.

Para los demás tratadistas griegos de la época alejandrina, además de los ya citados, indiquemos las ediciones más recientes:

Arístides Quintiliano: *De Musica* [ed. alemana (1937): *Von der Musik,* Berlín (s.i.)].
Filodemo: *De Musica,* a cargo de J. Kemke (1884), Leipzig (s.i.).
— *De Muziek,* a cargo de D. A. van Krevelen (1939), Hilversum (s.i.).
Tolomeo: *Armonica* (1599), Bolonia (s.i.). De esta obra hay una edición moderna que incluye el *Comentario* de Porfirio, a cargo de I. Duering (1930), Göteborg (s.i.).

II. Medievo

a) Obras sobre el pensamiento musical del Medievo. Textos generales y monografías sobre los tratadistas más importantes

Abert, H. (1905): *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen,* Halle (s.i.).
Chailley, J. (1950): *Histoire musicale du Moyen âge,* París (s.i.).
Reese, G. (1940): *Music in the Middle Ages,* Nueva York, W. W. Norton and Company.
Riemann, H. (1898): *Geschichichte der Musiktheorie im 9-19 Jahrhundert,* Berlín (s.i.).
Sesini, U. (1949): *Poesia e musica nella latinità cristiana,* Turín (s.i.).
Varios autores (1954): *New Oxford History of Music,* Londres, Oxford University Press.

Pocas son las obras que, tratando específicamente de uno u otro autor de este período, presenten un verdadero interés desde el punto de vista de la estética musical. Recordemos en este sentido las obras de:

Amerio, F. (1929): *Il De Musica di S. Agostino,* Turín (s.i.).
Edelstein, H. (1929): *Die Musikanshauung Augustins nach seiner Schrift «De Musica»,* Ohlau (s.i.).
Potiron, H. (1961): *Boèce théoricien de la musique grecque,* París, Bloud et Gay.

b) Fuentes y ediciones críticas sobre tratadistas y filósofos medievales

Agustín, San: *De Musica,* Florencia, Sansoni, 1969.
Boecio: *De Institutione Musica,* cont. en J. P. Migne (1847): *Patrologiæ cursus completus,* París (s.i.), tomo 63.
Coussemaker, E. (1864-1876): *Scriptorum de Musica Mediaevi novam seriem a Gerbertina Alteram,* París (s.i.), 4 vols. (edición anastática: Hildesheim, G. Olms, 1963).
Gerbert, M. (1784): *Scriptores Ecclesiastici De Musica Sacra Potissimum* (s.l.) (s.i.), 3 vols. (edición anastática: Hildesheim, G. Olms, 1963).

Para los primeros autores cristianos, caso de san Clemente de Alejandría, san Basilio, san Juan Crisóstomo y san Jerónimo, se remite a:

Migne, J. P.: *Patrologia greca* [cont. en: *Patrologiæ cursus completus, op. cit. (N. del T.)*].

III. Renacimiento y Barroco

a) Obras sobre el pensamiento musical del Renacimiento y del primer Barroco. Textos de carácter general

Abert, H. (1924): *Luther und die Musik,* Wittenberg (s.i.).
Allen, W. D. (1939): *Philosophies of Music History,* Nueva York, American Book Company.
Bukofzer, M. (1950): *Studies in Medieval and Renaissance Music,* Nueva York, W. W. Norton and Company.
Lenoble, R. (1943): *Mersenne et la naissance du mécanisme,* París (s.i.).
Machabey, A. (1955): *Genèse de la tonalité musicale classique des origines au XV^e siècle,* París (s.i.).
Malipiero, G. F. (1930): *Claudio Monteverdi,* Milán, Treves.
— (1924): *I profeti di Babilonia,* Milán, Bottega di Poesia.
Massera, G. (1966): *Artusi e la «Seconda pratica» monteverdiana,* Parma, Università di Parma.
Nettl, P. (1948): *Luther and Music,* Filadelfia (s.i.).
Reese, G. (1954): *Music in the Renaissance,* Nueva York, W. W. Norton and Company.
Solerti, A. (1903): *Le origini del melodramma,* Turín (s.i.).

b) Entre los numerosos teóricos y tratadistas del Renacimiento se mencionan los más importantes en orden a reconstruir las ideas musicales de dicho período. Se relacionan cronológicamente, haciendo indicación tanto de las ediciones originales y de las anastáticas disponible, como de las ediciones modernas *

Georgii Anselmi Parmensis (1434): *De harmonia dialogi,* Parma.
Bartolomeo Ramis de Pareya (1482): *De Musica Tractatus sive Musica Practica,* Bolonia.
Franchino Gaffurio (1480-1492): *Theorica musicae,* Milán.
— (1496): *Practica musicae.*
— (1500): *De harmonia musicorum instrumentum opus* (nueva edición anastática: Bolonia, Forni, 1972).
Henricus Glareanus (1547): *Dodecachordon,* Basilea (nueva edición anastática: Nueva York, Broude Brothers, 1967).
Nicola Vicentino (1555): *L'antica musica ridotta alla moderna prattica,* Roma (ed. facsímil a cargo de E. Lowinsky, en: «Documenta Musicologica», Kassel, 1959).
Gioseffo Zarlino (1558): *Istitutioni harmoniche,* Venecia (nueva edición anastática: Ridgewood, Gregg Press, 1966; basada en la ed. de 1573).
— (1571): *Dimostrationi harmoniche.*
— (1588): *Sopplimenti musicali.*
Vicenzo Galilei (1581): *Dialogo della musica antica et della moderna,* Florencia (edición reducida a cargo de F. Fano, Milán, Minuziano, 1947).
Giovanni Maria Artusi (1600): *Imperfettioni della moderna musica,* Venecia (nueva edición anastática: Bolonia, Forni, 1968).
Giulio Caccini (1602): *Le nouve musiche,* prefacio.
— (1614): *Le nuove musiche et la nuova maniera di scriverle.*
Marin Mersenne (1634): *Questions harmoniques.*
— (1636-1637): *Harmonie universelle.*
Pietro Della Valle (1640): *Discorso della musica dell'età nostra che non é punto inferiore anzi è migliore di quella dell'età passata.*
P. Anastasio Kircher (1650): *Misurgia universalis,* Roma.
René Descartes (1650): *Musicae compendium,* Ámsterdam.

* A lo largo de toda la Bibliografía hasta este instante he utilizado, en relación con las obras editadas de autores más modernos y actuales, dos abreviaturas biblioteconómicas con las que únicamente he pretendido poner en conocimiento del lector más interesado el hecho de que, en aquellos casos donde se añaden después del título de la obra en cuestión las expresiones (s.l.) y (s.i.), E. Fubini no llega a dar completos los respectivos datos bibliográficos dentro de la edición original, faltando indicación, bien de la ciudad de edición (s.l.), bien de la editorial (s.i.). Sin embargo, en el último apartado de la Bibliografía (el III.b), como la relación que lo integra contiene exclusivamente obras de autores antiguos, de las que en muchas ocasiones o se desconocen sus impresores o existen ediciones modernas, he omitido intencionadamente, por considerarlas superfluas, las referidas abreviaturas biblioteconómicas. *(N. del T.)*

Bibliografía [II]

Esta breve nota bibliográfica pretende tan sólo proveer al lector de algunas indicaciones que sirvan, bien en relación con las principales fuentes que hemos utilizado para trazar esta sucinta historia de la estética musical, bien en relación con aquellas obras en las que pueden profundizarse diversos aspectos temáticos tratados e integrar los no tratados. En la bibliografía general —que precede a las de los diferentes capítulos— nos hemos limitado a señalar las obras más importantes dedicadas de forma específica al período que va desde el Renacimiento hasta el día de hoy, omitiendo a conciencia las numerosas historias generales de la estética. En lo que atañe a la bibliografía de cada capítulo en particular, se ha seguido un criterio similar: el de nombrar solamente las obras que presentan un vínculo mayor con la estética musical. No se han repetido los títulos de algunas obras que ya se han mencionado a lo largo del libro. También en beneficio de la brevedad, nos hemos limitado a los libros más importantes, pasando por alto los artículos de revistas *.

Bibliografía general; obras de consulta sobre historia de la estética musical

Allen, D. A. (1939): *Philosophies of Music History,* Nueva York, American Book Co.
Castiglioni, N. (1959): *Il linguaggio musicale dal Rinascimento a oggi,* Milán, Ricordi.
Corte, A. della (1961): *La critica musicale e i critici,* Turín, Utet.
Damais, E. (1945): *Les grandes étapes de la pensée musicale,* París (s.i.).

* A semejanza de lo que se hiciera con la Bibliografía contenida en la primera obra de las dos que componen el presente volumen, toda la Bibliografía que se sucede a partir de ahora se ordena también por orden alfabético, mencionando en primer lugar el apellido y a continuación la inicial o iniciales de los nombres de pila de cada autor, por la misma razón aducida entonces. *(N. del R.)*

Ehrlich, H. (1882): *Die Musikästhetik in ihrer Entwicklung vont Kant bis auf die Gegenwart* (s.l.) (s.i.).
Emmanuel, M. (1911): *Histoire de la langue musicale,* París, Lawrence, 2 vols.
Ferguson, D. N. (1948): *A History of Musical Thought,* Appleton (s.i.).
Gatz, F. (1929): *Die Musikästhetick in ihren Hauptrichtungen,* Frankfurt-Stuttgart, Enke.
— (1929): *Musikästhetik grosser Komponisten,* Frankfurt-Stuttgart, Enke.
Graf, M. (1947): *Composed and Critic,* Londres, Chapman and Hill.
La Laurence, J. de (1905): *Le goût musical en France,* París, Joanin.
Laserre, P. (1931): *Philosophie du goût musical,* París, Calmann-Lévy.
Leibowitz, R. (1951): *L'évolution de la musique de Bach à Schönberg,* París, Correa.
Magnani, L. (1957): *Le frontiere della musica,* Milán, Ricciardi.
Moos, P. (1929): *Philosophie der Musik von Kant bis Ed. von Hartmann,* Stuttgart.
Morgenstern, S. (1956): *Composers on Music,* Londres, Faber and Faber.
Moser, H. J. (1953): *Musikästhetik,* Berlín, Walter de Gruyter.
Naumann, E. (1870): *Die Tonkunst in der Kulturgeschichte,* Berlín, Behr.
Pornoy, J. (1954): *The Philosopher and Music. A Historial Survey,* Nueva York, The Humanities Press.
Riemann, H. (1898): *Geschichte der Musiktheorie im 9.-19. Jahrhundert,* Berlín (s.i.).
Ronga, J. (1956): *Dell'Ars Nova a Debussy,* Milán-Nápoles, Ricciardi.
— (1961): *L'esperienza storica della musica,* Bari, Laterza.
Samonà Favara, T. (1940): *La filosofia della musica,* Milán (s.i.).
Schafke, R. (1934): *Geschichte der Musikästhetik,* Berlín (s.i.).
Strunk, O. (1950): *Source Reading in Music History,* Nueva York, Norton and Co.

En lo concerniente a la teoría de la imitación de la naturaleza y a la condena moralista de la música, véase sobre todo:

Boileau-Despréaux, N. (1674): *Art poétique,* París, Denys Thierry.
La Bruyère, J. (1688): *Caractères* (s.l.) (s.i.). Cfr. el capítulo: «Des ouvrages de l'esprit».
Muratori, L. A. (1706): *Della perfetta poesia italiana,* Módena (s.i.).
Saint-Évremond, C. (1711): *Lettres sur les opéras* (s.l.) (s.i.).

Sobre el problema del melodrama, las críticas y los proyectos de reforma durante el siglo XVIII:

Addison, J. (1711): *The Spectator,* Londres. Cfr., principalmente, los números correspondientes al 6 y al 15 de marzo y al 3 de abril del citado año.
Algarotti, F. (1755): *Saggio sopra l'opera in musica* (s.l.) (s.i.).
Arteaga, E. (1783): *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano,* Bolonia (s.i.).
Avison, C. (1752): *An Essay on Musical Expression,* Londres (s.i.).
Eximeno, A. (1774): *Dell'origine e delle regole della musica,* Roma (s.i.).
Lecerf de la Vieville, J. L. (1704): *Comparaison de la musique italienne et de la musique française,* Bruselas (s.i.).
Manfredini, V. (1788): *Difesa della musica moderna e dei suoi esecutori* (s.l.) (s.i.).
Marcello, B. (1720): *Il teatro alla moda...* (s.l.) (s.i.).

Planelli, A. (1722): *Trattato dell'opera in musica,* Nápoles (s.i.).
Pluche (1732): *Le spectacle de la nature* (s.l.) (s.i.). Cfr. libro VII.
Raguenet, F. (1702): *Parallèle des italiens et des français en ce qui regarde la musique et les opéras,* París (s.i.).

Por lo que respecta a las disputas entre bufonistas y antibufonistas y, más tarde, entre gluckistas y piccinnistas, véase sobre todo:

Arnaud, F. (1808): *Lettres sur la musique,* en: *Œuvres complètes,* París (s.i.).
Calzabigi, R. (1755): *Dissertazione su le poesie drammatiche del sig. Abbate Pietro Metastasio* (s.l.) (s.i.).
Chabanon, M. P. G. (1785): *De la musique considerée en elle-même et dans ses rapports avec les paroles, les langues, la poésie et le théatre,* París (s.i.).
D'Alembert, J. (1760): *Sur la liberté de la musique,* en: *Mélanges de littérature,* París (s.i.), tomo IV.
Diderot, D. (1760-1764): *Le neveu de Rameau,* París. Véanse también las consideraciones que en torno a la música se hallan dispersas en otras muchas obras de Diderot, como —por ejemplo— en: *Lettre sur les aveugles, Lettre sur les sourds et les muets, Leçons de claverin, Deuxième entretien sur le fils naturel,* etc.
Gluck, C. W.: Prefacio para *Alceste,* ópera de 1767. Cfr., además, la recopilación de cartas con ed. a cargo de Ludwig Nohl, París, Plon, 1870.
Grimm, F. M.: *Lettres à Omphale,* publicadas en el *Mercure de France* durante 1752.
— (1753): *Le petit prophète de Boemisch Broda* (s.l.) (s.i.).
La Cépède, B. (1785): *La poétique de la musique,* París (s.i.).
La Harpe, J. F.: Artículos contra Gluck, en: *Journal de Politique et de Littérature,* París (octubre), 1777.
Le Blond, G. M. (1781): *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. de Chevalier Cluck,* Nápoles-París (s.i.).
Marmontel, A. F. (1777): *Essai sur les révolutions de la musique en France,* París (s.i.).
Rameau, J. P. (1755): *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie,* París (s.i.).
Rousseau, J.-J. (1838): *Écrits sur la musique,* París (s.i.). En este volumen se recogen todos los escritos relacionados con la música originales de Rousseau.

En lo referente a la teoría de la música y a la controversia sobre la armonía durante los siglos XVII y XVIII:

Descartes, R. (1656): *Musicae compendium,* Ámsterdam (s.i.).
Fux, J. J. (1725): *Gradus ad Parnassum,* Viena (s.i.). Este tratado sobre el contrapunto constituye una interesante defensa de los modos gregorianos.
Geminiani, F. (1742): *Guida harmonica* (s.l.) (s.i.).
— (1755): *The Harmonical Miscellany* (s.l.) (s.i.).
Mersenne, M. (1636-1637): *Questions harmoniques* (s.l.) (s.i.).
— (1936-37): *Harmonie universelle* (s.l.) (s.i.).
Rameau, J. P. (1722): *Traité de l'harmonie réduite à son principe naturel,* París (s.i.).
— (1726): *Nouveau système de musique théorique...,* París (s.i.).
— (1737): *Génération harmonique ou traité de musique théorique et pratique,* París (s.i.).

Rameau, J. P. (1750): *Démonstration du principe de l'harmonie servant de base à tout l'art musical,* París (s.i.).
— (1752): *Nouvelle réflexions sur la démonstration du principe...,* París (s.i.).

Entre las numerosas obras de Rameau no se citan aquellos tratados, panfletos o cartas que no aportaron ningún elemento nuevo a la primera formulación de su teoría.

Entre los numerosos escritos de G. Tartini son dignos de recordarse:

— (1754): *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia,* Padua (s.i.).
— (1769): *Risposta di un anonimo al celebre signor Rousseau circa il suo sentimento in proposito d'alcune proposizioni del sig. G. Tartini,* Venecia (s.i.).
— (1767): *De principi dell'armonia musicale contenuta nel diatonico genere,* Padua (s.i.).
Werkmeister, A. (1691): *Musicalische Temperatur* (s.l.) (s.i.).

Crítica e historiografía:

Bourdelot, P. (1725): *Histoire de la musique,* Ámsterdam (s.i.). Este tratado, que constituye uno de los primeros intentos de compilación de una historia de la música, fue terminado más tarde por su hermano y por su sobrino J. Bonnet; contiene el texto del *Traité du bon goût en musique,* de Lecerf de la Vieville.
Brosses, C. de: *Lettres familières écrites d'Italie en 1739-40, Spectacles et musique* (s.l.) (s.i.) (s.a.).
Burney, C. (1771): *The Present State of Music in France and Italy,* Londres (s.i.).
— (1775): *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces,* Londres (s.i.).
— (1776-1789): *A General History of Music,* Londres (s.i.), 4 vols.
Decroix, J. J. (1776): *L'ami des arts ou justification de plusieurs hommes célèbres,* París (s.i.).
Forkel, J. N. (1788): *Allgemeine Geschichte der Musik,* Leipzig (s.i.), 5 vols.
La Borde, J. B. (1780): *Essai sur la musique ancienne et moderne,* París (s.i.), 4 vols.
Maret (1766): *Éloge historique de M. Rameau,* Dijon (s.i.).
Martini, G. B. (1757-1781): *Storia della musica,* Bolonia (s.i.), 3 vols.
Reichardt, J. F. (1774-1776): *Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend* (s.l.) (s.i.). Escrito interesante, entre los muchos dejados por Reichardt, tanto por las noticias que contiene acerca de la vida musical de su tiempo como por lo que atañe a la polémica con Burney.

Sobre problemas relacionados con la música instrumental:

Bach, C. P. E. (1753-1762): *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (s.l.) (s.i.).
Geminiani, F. (1740): *The Art of Playing Violin,* Londres (s.i.).
Haydn, J. (1883): *Epistolario,* ed. a cargo de L. Nohl (s.l.) (s.i.).
Matheson, J., entre cuyos numerosos escritos se recuerdan aquí:
— (1713): *Das neu-eröffnete Orchester* (s.l.) (s.i.).
— (1722): *Critica musica,* Hamburgo (s.i.).

— (1739): *Der volkommene Kapellmeister...* (s.l.) (s.i.).
Mozart, L. (1756): *Versuch einer gründlichen Violinschule* (s.l.) (s.i.).
Quantz, J. S. (1752): *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (s.l.) (s.i.).
Scheibe, J. A. (1737-1740): *Der Critische Musikus* (s.i.).

Obras de carácter general sobre los siglos XVII y XVIII:

Bukofzer, M. (1947): *Music in the Baroque Era,* Nueva York, Norton Company.
Clercx, S. (1948): *Le baroque et la musique: essai d'esthétique musicale,* Bruselas (s.i.).
Darenberg, K. H. (1960): *Studien zur englischen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts,* Hamburgo, W. de Gruyter.
Desnoiresterres, G. (1872): *Gluck et Piccinni,* París (s.i.).
Dolmetsch, A. (1916 y 1946[2]): *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries,* Londres, Oxford University Press.
Écorcheville, S. (1906): *De Lulli à Rameau: l'esthétique musicale,* París, Fortin.
Fubini, E. (1971): *Gli enciclopedisti e la musica,* Turín, Einaudi.
Gallarati, P. (1975): *Gluck e Mozart,* Turín, Einaudi.
Goldschmidt, H. (1915): *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts,* Zúrich, Rascherverlag.
Hirschberg, E. (1903): *Die Encyclopädisten und die Französische Oper im 18. Jahrhundert* (s.c.) (s.i.).
Jullien, A. (1873): *La musique et les philosophes au XVIII^e siècle* (s.l.) (s.i.).
Lach, R. (1918): *W. A. Mozart als Theoretiker,* Viena, Hölder.
Laloy, L. (1907): *Rameau,* París, Alcan.
Malipiero, G. F. (1924): *I profeti di Babilonia,* Milán, Bottega di poesia.
Oliver, A. R. (1947): *The Encyclopedists as Critics of Music,* Nueva York, Columbia University Press.
Pirro, A. (1907): *Descartes et la musique,* París, Fischbacher.
Serauky, W. (1929): *Die musikalische Nachahmungsästhetik 1700-1850,* Munich, Heliosverlag.
Striffling, L. (1913): *Le goût musicale en France au XVIII^e siècle,* París (s.i.).
Tiersot, J. (1912): *J.-J. Rousseau,* París, Alcan.

Romanticismo

Por lo que se refiere al pensamiento romántico acerca de la música, además de los textos fundamentales ya citados de Wackenroder, Hegel y Schopenhauer, existen numerosos ensayos filosóficos, sobre todo pertenecientes a la cultura alemana, que encierran una gran significación. Haciendo omisión de los ensayos estético-filosóficos que no están dedicados exclusivamente a la música (Herder, Kahlert, Schleiermacher, Weisse, Oersted, Krause), merecen recordarse los siguientes:

Hand, F. (1837): *Ästhetik der Tonkunst* (s.l.) (s.i.).
Kruger, E. (1847): *Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst* (s.l.) (s.i.).

Marx, A. B. (1828): *Über Malerei in der Tonkunst* (s.l.) (s.i.).
Mosel, I. E. (1813): *Versuch einer Ästhetik des dramatischen Tonsatzen* (s.l.) (s.i.).
Schilling, G. (1838): *Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik oder Ästhetik der Tonkunst* (s.l.) (s.i.).
Schubarts, D. (1806): *Ideen zu eine Ästhetik der Tonkunst* (s.l.) (s.i.).

Tal vez sean más dignos de resaltar, al objeto de conocer el pensamiento romántico, los escritos de músicos, literatos y críticos:

Baudelaire, Ch. (1861): *Richard Wagner et «Tannhaüser»* (s.l.) (s.i.).
Beethoven, L. van (1865-1867): *Epistolario,* ed. a cargo de L. Nohl (s.l.) (s.i.).
— (1941-1943): *Konversationshefte,* ed. a cargo de Schünemann, Berlín (s.i.).
Berlioz, H. (1844): *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (s.l.) (s.i.).
— (1852): *Les soirées de l'orchestre* (s.l.) (s.i.).
— (1859): *Les grotesques de la musique* (s.l.) (s.i.).
— (1862): *À travers chants* (s.l.) (s.i.).
Delacroix, E. (1893-1895): *Journal,* París, Plon.
Gretry, S. A. (1789-1797): *Mémoires ou essais sur la musique* (s.l.) (s.i.).
Heine, H. (1928): *Divagazioni musicali,* ed. a cargo de E. Roggeri, Turín (s.i.).
Hoffmann, E. T. A. (1908): *Sämtliche Werke,* Munich y Leipzig (s.i.).
Liszt, F. (1880-1883): *Gesammelte Schriften,* ed. a cargo de L. Ramann (s.l.) (s.i.), 6 vols.
Mendelssohn-Bartholdy, F. (1874): *Briefe und Erinnerungen,* ed. a cargo de F. Hiller, Colonia (s.i.).
Nietzsche, F. (1872): *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik,* Basilea (s.i.).
Richter, J. P. (1804): *Vorschule der Ästhetik* (s.l.) (s.i.).
Schumann, R. (1854): *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker,* Leipzig (s.i.).
Stendhal, M. H. (1817): *Vies de Haydn, Mozart et Métastase* (s.l.) (s.i.).
— (1823): *Vie de Rossini,* París (s.i.).
Weber, K. M. (1908): *Sämtliche Schriften,* ed. a cargo de G. Kaiser, Berlín (s.i.). Este volumen constituye la recopilación más completa que se ha hecho de escritos de dicho músico.
Wolf, H. (1911): *Musikalische Kritiken,* ed. a cargo de R. Barka y H. Werner (s.l.) (s.i.).

Entre los numerosísimos escritos, cartas y ensayos dejados por Wagner, se recuerdan aquí, por orden cronológico, los fundamentales con miras a conocer sus concepciones del melodrama y de la música en general [el autor cita cuantos siguen s.l. y s.i. *(N. del R.)*]:

— (1849): *Arte e rivoluzione.*
— (1849): *L'opera d'arte dell'avvenire.*
— (1850): *Il giudaismo nella musica.*
— (1850): *Opera e dramma.*
— (1851): *Comunicazione ai miei amici.*
— (1851): *La musica dell'avvenire.*
— (1870-1874): *La mia vita.*

La mayor parte de los escritos de Wagner se pueden encontrar en:

Wagner, R. (1916): *Sämtliche Schriften und Dichtungen,* Leipzig, Volksausgabe.

Positivismo

De la inmensa literatura musical de la segunda mitad del siglo XIX se citan solamente algunas de las obras más significativas del pensamiento positivista, omitiéndose, entre otras, las obras historiográficas en razón del carácter especializado que presentan y del escaso interés que poseen, por tal motivo, con relación a la estética.

Ambros, A. W. (1856): *Die Grenzen der Poesie und Musik* (s.l.) (s.i.).
Combarieu, J. (1893): *Rapports de la musique et de la poésie considerées au point de vue de l'expression,* París, Alcan.
— (1907): *La musique, ses lois, son évolution,* París, Flammarion.
Engel, G. (1884): *Ästhetik der Tonkunst* (s.l.) (s.i.).
Fechner, G. T. (1874): *Vorschule der Ästhetik* (s.l.) (s.i.).
Hanslick, E. (1854): *Vom Musikalisch-Schönen,* Leipzig (s.i.).
— (1875-1900): *Die moderne Oper* (s.l.) (s.i.), 9 vols.
Hausegger, F. von (1885): *Die Musik: Die Musik als Ausdruck* (s.l.) (s.i.).
Helmholtz, H. L. (1863): *Lehre von den Tonempfindungen als psychologische Grundlage für die Theorie der Musik* (s.l.) (s.i.).
Henning, C. R. (1897): *Ästhetik der Tonkunst* (s.l.) (s.i.).
Herbart, G. F. (1811): *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre,* Leipzig, Voss.
Jaell, M. (1896): *La musique et la psychophysiologie,* París, Alcan.
Lussy, M. (1873): *Traité de l'expression musicale,* París (s.i.).
Riemann, H., entre cuyos numerosísimos estudios de carácter histórico, estético y teórico conviene recordar aquí:
— (1884): *Der Ausdruck in der Musik,* Leipzig, Waldersee.
— (1900): *Die Elemente der musikalischen Ästhetik,* Stuttgart (s.i.).
— (1903-1904): *Katechismus der Musikästhetik,* Hesse-Leipzig (s.i.).
Stumpf, C. (1883): *Tonpsychologie* (s.l.) (s.i.).
— (1898): *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft* (s.l.) (s.i.).
Wallaschek, R. (1886): *Ästhetik der Tonkunst* (s.l.) (s.i.).
Wundt, W. (1874): *Grundzügen der physiologischen Psychologie* (s.l.) (s.i.).

Sobre el problema del origen de la música:

Bucher, K. (1896): *Arbeit und Rhytmus,* Leipzig (s.i.).
Combarieu, J. (1909): *La musique et la magie,* París, Picard.
Gurney, E. (1881): *The Power of Sound,* Londres, Smith.
Spencer, H. (1857): *Essay on the Origin of Music* (s.l.) (s.i.).
Stumpf, K. (1911): *Die Anfänge der Musik,* Leipzig (s.i.).
Wallaschek, R. (1903): *Anfänge der Tonkunst,* Leipzig, Barth.

Obras de carácter general sobre el siglo XIX:

Bazaillas, A. (1904): *De la signification métaphysique de la musique d'après Arthur Schopenhauer,* París, Alcan.

Einstein, A. (1952): *La musica nel periodo romantico,* Florencia, Sansoni. (La primera edición en lengua inglesa apareció en 1947.)

Fauconnet, A. (1913): *L'esthétique de Schopenhauer,* París, Alcan.

Glockner, E. (1909): *Studien zur romantischen Psychologie der Musik,* Múnich, Steinicke.

Hilbert, W. (1911): *Die Musikästhetik der Frühromantik* (s.l.) (s.i.).

Laserre, P. (1907): «Les idées de Nietzsche sur la musique», en: *Mercure de France,* París.

Louis, R. (1898): *Die Weltanschauung Richard Wagners,* Leipzig, Breitkopf.

Magnani, L. (1962): *I quaderni di conversazione di Beethoven,* Milán-Nápoles, Ricciardi.

— (1967): *La musica, il tempo, l'eterno nella «Recherche» di Proust,* Milán, Ricciardi.

— (1976): *Goethe, Beethoven e il demonico,* Turín, Einaudi.

Moos, P. (1906): *Richard Wagner als Ästhetiker,* Berlín, Schuster und Loeffler.

Mueller-Blattau, J. M. (1931): *Hamann und Herder in ihren Beziehungen zur Musik,* Königsberg (s.i.).

Reich, W. (1947): *Musik in romantischer Schau, Worte der Musiker,* Basilea, Auerbach, Verlag.

Ronga, L. (1956): *Bach, Mozart, Beethoven; tre problemi critici,* Venecia, Neri Pozza.

Seydel, M. (1895): *Metaphysik der Musik Arthur Schopenhauers,* Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Siglo XX

Entre los numerosísimos estudios de estética musical aparecidos durante los últimos cincuenta años, se citan solamente algunos de los más significativos, dividiéndolos por grupos según la nacionalidad de sus autores o, mejor aún, según el ambiente cultural del que proceden. Del mismo modo que en los demás apartados, se excluyen aquí también, por razones de brevedad, aquellas obras de carácter estético y filosófico que no guardan relación con la música de forma directa. Los estudios que versan sobre problemas tan específicos como son el de la interpretación y el de la dodecafonía se nombran aparte.

Bibliografía francesa

Alain (Chartier, E.) (1927): *Visite au musicien,* París, Gallimard.

Ansermet, E. (1961): *Les fondements de la musique dans la conscience humaine,* Neuchâtel, A La Baconnière.

Basch, V. (1934): «Du pouvoir expressif de la musique», en *Essai d'esthétique,* París, Alcan.

Bazaillas, A. (1908): *Musique et inconscience,* París, Alcan.

Beaufils, M. (1954): *Musique du son, musique du verbe,* París, PUF.

Belvianes, M. (1951): *Sociologie de la musique,* París, Payot.
Bourgués, G., y Dénéraz, A. (1921): *La musique et la vie intérieure,* París, Alcan.
Brelet, G. (1947): *Esthétique et création musicale,* París, PUF.
— (1949): *Le temps musical,* París, PUF, 2 vols.
Chailley, J. (1958): *Précis de musicologie,* París, PUF.
Coeuroy, A. (1923): *Musique et littérature,* París, Boud et Gay.
Cuvelier, A. (1947): *La musique et l'homme,* París, PUF.
Debussy, C. (1927): *Monsieur Croche antidilettante,* París, Gallimard.
Delacroix, H. (1927): *Psychologie de l'art,* París, Alcan.
Emery, E. (1961): *La gamme et le langage musical,* París, PUF.
Frances, R. (1958): *La perception de la musique,* París, Vrin.
Jankélévitch, V. (1955): *La rahpsodie,* París, Flammarion.
Lalo, C. (1908): *Éléments d'une esthétique musicale scientifique,* París, Alcan.
Lasserre, P. (1922): *La philosophie du goût musical,* París, Gresset.
Machabey, A. (1947): *Traité de la critique musicale,* París, R. Masse.
Michel, A. (1951): *Psychoanalyse de la musique,* París, PUF.
Piguet, J. G. (1948): *Découverte de la musique,* Neuchâtel, A La Baconnière.
Schloezer, B. de (1947): *Introduction à J. S. Bach. Essai d'esthétique musicale,* París, Gallimard.
Schloezer, B. de, y Scriabine, M. (1959): *Problèmes de la musique moderne,* París, Éd. de Minuit.
Segond, J. (1927): *L'esthétique du sentiment,* París, Boivin.
Servien, P. (1929): *Introduction à une connaissance scientifique des faits musicaux,* París, Blanchard.
Silbermann, A. (1955): *Introduction à une sociologie de la musique* (trad. francesa de P. Billard), París, PUF.
Strawinsky, I. (1935): *Chroniques de ma vie,* Paris, Denoël y Steele.
— (1945): *Poétique musicale,* París, Janin.
— (1958): *Strawinky in Conversation with R. Craft,* Harmondsworth, Penguin Books.
— (1959): *Exposition and Developments,* Londres, Faber and Faber.
Supicic, I. (1957): *La musique expressive,* París, PUF.
— (1964): *Elementi sociologije musike,* Zagreb (s.i.).

Bibliografía italiana

Bastianelli, G. (1921): *L'opera e altri saggi di teoria musicale,* Florencia (s.i.).
Chilesotti, O. (1911): *L'evoluzione della musica* (s.l.) (s.i.).
Galli, A. (1900): *Estetica della musica* (s.l.) (s.i.).
Luzzi, F. (1924): *Estetica della musica,* Florencia (s.i.).
Mila, M. (1950): *L'esperienza musicale e l'estetica,* Turín, Einaudi.
Pannain, G. (1947): *La vita del linguaggio musicale,* Milán, Curci.
Parente, A. (1936): *La musica e le arti,* Bari, Laterza.
— (1961): *Castità della musica,* Turín, Einaudi.

Pizzetti, I. (1945): *Musica e dramma,* Roma, Ed. della Bussola.
Torrefranca, F. (1910): *La vita musicale dello spirito,* Bocca (s.i.).

Bibliografía anglosajona

Brown, C. S. (1948): *Music and Literature,* Athens, The University of Georgia Press.
Calvocoressi, M. D. (1925): *Musical Taste and how to form it,* Oxford University Press.
— (1931): *The Principles and Methods of Musical Criticism,* Oxford University Press.
Cooke, D. (1959): *The Language of Music,* Oxford University Press.
Copland, A. (1952): *Music and Imagination,* Cambridge, Mass., Harvard University Press.
Diserens, C. M. (1926): *The Influence of Music on Behaviour,* Princeton (s.i.).
Hadow, W. H. (1926): *A Comparaison of Poetry and Music,* Cambridge University Press.
— (1933): *The Place of Music among the Arts,* Oxford University Press.
Langer, S. K. (1942): *Philosophy in a New Key,* Nueva York, Mentor Books.
— (1953): *Feeling and Form,* Nueva York, Scribner's.
Lansing Raymond, G. (1909): *The Genesis of Art Form. An Esai in Comparative Aesthetics, showing the Identity of the Sources, Methods, and Effects in Music, Poetry, Painting, Sculpture and Architecture,* Nueva York-Londres, Putnam.
Leichentritt, H. (1946): *Music, History and Ideas,* Cambridge, Mass., Harvard University Press.
Meyer, L. (1956): *Emotion and Meaning in Music,* Chicago, University of Chicago Press.
Miller, D. C. (1916): *The Science of Musical Sounds,* Nueva York, Macmillan.
Rayleigh, L. (1896): *The Theory of Sound,* Nueva York, Macmillan.
Reik, T. (1953): *The Haunting Melody: Psycho-Analytic Experiences in Life and Music,* Nueva York (s.i.).
Reti, R. (1961): *The Thematic Process in Music,* Londres, Faber and Faber.
Sachs, K. (1946): *The Commonwealth of Art. Style in the Fine Arts, the Music and the Dance,* Nueva York, Norton and Co.
Seashore, C. (1919): *Psychology of Musical Talent,* Chicago, Silver.
— (1938): *Pshychology of Music,* Nueva York, MacGraw Hill.
Sessions, R. (1950): *The Musical Experience of Composer, Performer and Listener,* Princeton, University Press.
Silberman, A. (1949): ... *of Musical Things,* Sydney, The Graham Book Company.
Tovey, F. D. (1935-1938): *Essays in Musical Analysis,* Oxford University Press.
Walker, A. (1962): *A Study in Musical Analysis,* Londres, Barrie and Rockliff.
Watt, H. J. (1917): *The Psychology of Sound,* Cambridge University Press.
Zahn, J. A. (1900): *Sound and Music,* Chicago, McClurg.

Bibliografía alemana

Adler, G. (1912): *Der Stil in der Musik,* Leipzig, Breitkoph und Haertel.
— (1919): *Methode und Musikgeschichte,* Leipzig, Breitkoph und Haertel.

Auerbach, F. (1924): *Tonkunst und bildenden Künste, Parallelen und Contraste,* Jena, Fischer.
Auschuetz, G. (1930): *Abriss der Musikästhetik* (s.l.) (s.i.).
Bahle, J. (1938): *Zur Psychologie des musikalischen Gestalten,* Leipzig, Hirzel.
— (1936): *Die musikalische Schaffensprozess,* Leipzig, Hirzel.
— (1936): *Eingebund und Tat im musikalischen Schaffen,* Leipzig, Hirzel.
Blaukopf, K. (1950): *Musiksoziologie,* St. Gallen (s.i.).
Blessinger, K. (1920): *Die Musikal-Problema der Gegenwart und ihre Lösung,* Stuttgart, Filser.
— (1930): *Melodielehere als Einführung in die Musiktheorie,* Stuttgart, Klett.
Buecken, E. (1932): *Geist und Form im musikalischen Kunstwerk* (s.l.), Athenaion Verlag.
Busoni, F. (1907): *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst,* Trieste, Schmidl.
Conrad, L. (1958): *Musica Panhumana, Sinn und Gestaltung in der Musik,* Berlín, De Gruyter.
Conradin, H. (1946): *Ist die Musik Heteronom oder Autonom,* Zúrich, Leeman.
Harburger, W. (1912): *Grundriss des musikalischen Formvermögens,* Múnich, Reinhardt.
— (1919): *Die Metalogik,* Múnich, Reinhardt.
— (1926): *Form und Ausdrucksmittel in der Musik,* Stuttgart, Engelhorns.
Hindemith, P. (1937): *Unterweisung in Tonsatz,* Mainz, Schott.
Howard, W. (1926): *Auf dem Wege zur Musik,* Berlín-Leipzig, Simrock.
Kurth, E. (1931): *Musik Psychologie,* Berlín, Hesse.
Lach, R. (1925): *Vergleichende Kunst und Musikwissenschaft,* Viena, Hölder-Pichker-Tempsky.
Lissa, Z. (1954): *Fragen der Musikästhetik,* Berlín, Heischelverlag.
Mayrhoffer, R. (1910): *Der Kunstklang,* Leipzig-Viena, Universal Edition.
Mersmann, E. (1912): *Einführung in die Ästhetik der Gegenwart* (s.l.) (s.i.).
— (1926): *Angewandte Musikästhetik,* Berlín, Hesse.
Moser, H. J. (1953): *Musikästhetik,* Berlín, De Gruyter.
Mueller-Freienfels, R. (1936): *Psychologie der Musik,* Berlín, Vieweg.
Peters, I. (1927): *Die Grundlagen der Musik,* Leipzig-Berlín, Teubner.
Révész, G. (1946): *Einführung in die Musikpsychologie,* Berna, Francke.
Schenker, H. (1906): *Harmonielehre,* Viena, Universal Edition.
Scherchen, H. (1906): *Vom Wesen der Musik,* Winterthur, Mondial Verlag.
Schering, A. (1949): *Vom musikalischen Kunstwerk,* Leipzig (s.i.).
Schlesinger, M. (1930): *Symbolik in der Tonkunst,* Berlín, Bard.
Schmitz, E. (1915): *Musikästhetik,* Leipzig, Breitkopf und Haertel.
Schole, H. (1930): *Tonpsychologie und Musikästhetik,* Gotinga, Vandehoeck und Ruprecht.
Schutz, A. (1914): *Zur Aesthetik der Musik* (s.l.) (s.i.).
Siebeck, H. (1909): *Grundfragen der Psychologie und Ästhetik der Tonkunst,* Tubinga, Mohr.
Weber, M. (1921): *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik,* Múnich, Drei Masken Verlag.

Wetzel, H. (1926-1927): *Musikteorie und Musikästhetik,* Berlín, Hesse.
Wolff, E. G. (1934): *Grundlagen einer autonomen Musikästhetik,* Estrasburgo, Heitz.
Zuckerkandi, V. (1963): *Die Wirklichkeit der Musik,* Zúrich, Rhein-Verlag.

Sobre el problema de la interpretación musical:

Bitsch, M. (1940): *L'interprétation musicale,* París, PUF.
Brelet, G. (1951): *L'interprétation créatrice,* París, PUF, 2 vols.
Corte, A. della (1951): *L'interpretazione musicale e gli interpreti,* Turín, Utet.
Cortot, A. (1934): *Cour d'interprétation,* París, Legouix.
Dart, T. (1954): *The Interpretation of Music,* Londres, Hutchinson's University Library.
Graziosi, G. (1952): *L'interpretazione musicale,* Turín, Einaudi.
Hass, R. (1931): *Aufführungspraxis der Musik,* Wildpark-Potsdam, Athenaion.
Jaell, M. (1897): *Le mécanisme du toucher,* París, Colin.
Lualdi, A. (1957): *L'arte di dirigere l'orchestra,* Milán, Hoepli.
Pugliatti, S. (1940): *L'interpretazione musicale,* Messina, Secolo Nostro.
Seashore, C. (1936): «An Objective Analysis of Artistic Singing», en: *Stud. in the Psychology of Music,* Iowa, vol. IV.
Tony, A. (1924): *Studi critici d'interpretazione,* Milán (s.i.).
Walter, B. (1947): *Thema und Variationen,* Estocolmo, Bermann-Fischer.
Weingartner, F. (1896): *Über das Dirigieren,* Berlín, Fischer.

Sobre el problema de la dodecafonía y de la vanguardia:

Adorno, T. W. (1949): *Philosophie der neuen Musik,* Tubinga, Mohr.
— (1958): *Dissonanzen,* Gotinga, Vandenhoeck und Ruprecht.
— (1969): *Il fido maestro sostituto,* Turín, Einaudi.
— (1971): *Introduzione alla sociologia della musica,* Turín, Einaudi.
Bauer, M. (1933): *Twentieth Century Music,* Turín, Einaudi.
Bortolotto, M. (1969): *Fase seconda,* Turín, Einaudi.
Boulez, P. (1968): *Note di apprendistato,* Turín, Einaudi.
Eimert, H. (1950): *Lehrbuch der Zwölftontechnik,* Wiesbaden, Breitkopf und Haertel.
Fubini, E. (1973): *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea,* Turín, Einaudi.
Leibowitz, R. (1947): *Schönberg et son école,* París, Janin.
— (1949): *Introduction à la musique de douze sons,* París, L'Arche.
Pagnini, M. (1974): *Lingua e musica,* Bolonia, Il Mulino.
Plebe, A. (1962): *La dodecafonia. Documenti e pagini critiche,* Bari, Laterza.
Prieberg, F. K. (1963): *Musica ex machina,* Turín, Einaudi.
Reti, R. (1958): *Tonality, Atonality, Pantonality,* Londres, Rockliff.
Rognoni, L. (1954): *Espressionismo e dodecafonia,* Turín, Einaudi.
— (1974): *Fenomenologia della musica radicale,* Milán, Garzanti.
Rufer, J. (1954): *Composition with Twelve Notes,* Londres (s.i.).
Schaeffer, P. (1952): *À la recherche d'une musique concrète,* París, Éd. du Minuit.
Schering, A. (1922): «Die Espressionistiche Bewegung der Musik», en *Einführung in die Kunst der Gegenwart,* Leipzig.
Schönberg, A. (1911): *Harmonielehre,* Viena, Universal Edition.

— (1950): *Style and Idea,* Nueva York, Philosophical Library.
— (1974): *Analisi e prattica musicale,* Turín, Einaudi.
Serravezza, A. (1971): *Sulla nozione di «Esperienza musicale»,* Bari, Adriatica Editrice.
— (1976): *Musica, filosofia e società in Th. W. Adorno,* Bari, Dedalo Libri.
Stuckenschmidt, H. H. (1951): *Neue Musik,* Berlín, Suhrkamp Verlag.
Vlad, R. (1955): *Modernità e tradizione nella musica contemporanea,* Turín, Einaudi.

Bibliografía [III]

Adorno, Theodor. Wiesengrund (1990): *Alban Berg,* Madrid, Alianza Editorial (Alianza Música, 51).

— (1984): *Crítica cultural y sociedad,* Madrid, Sarpe (Los Grandes Pensadores, 41).

— (1966): *Disonancias. Música en el mundo dirigido,* Madrid, Rialp (Libros de Música, 8).

— (1966): *Filosofía de la nueva música,* Buenos Aires, Sur.

— (1971): *Kierkegaard: construcción de la Estética,* Caracas, Monte Ávila.

— (1975): *Minima moralia,* Caracas, Monte Ávila.

— (1970): *Reacción y progreso y otros ensayos musicales,* Barcelona, Tusquets.

— (1970): *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento,* Caracas, Monte Ávila.

— (1983): *Teoría estética,* Madrid, Taurus (Ensayistas de Hoy, 150), y Barcelona, Orbis (Historia del Pensamiento, 10).

— (1974): *Tres estudios sobre Hegel,* Madrid, Taurus (Ensayistas de Hoy, 61).

—, y Hanns W. Eisler (1981): *El cine y la música,* Madrid, Fundamentos (Arte, 64).

—, y Max Horkheimer (1960): *Dialéctica del Iluminismo,* Buenos Aires, Sur.

—, y — (1966): *Sociológica,* Madrid, Taurus.

Agustín, san: *Obras de San Agustín,* Madrid, Editorial Católica (Biblioteca de Autores Cristianos, vv. vols.).

Alembert, Jean Le Rond d' (1984): *Discurso preliminar de la Enciclopedia,* Buenos Aires, Aguilar (s.a.) (Biblioteca de Iniciación Filosófica, 1), y Madrid, Sarpe (Los Grandes Pensadores, 56).

—, y Denis Diderot (1970): *La Enciclopedia. Selección,* Madrid, Guadarrama.

Alighieri, Dante (1973): *Divina Comedia,* ed. a cargo de José Miguel Mínguez Senser, Barcelona, Bruguera (Obras Inmortales).

Aristóteles (1981): *La Política,* ed. a cargo de Carlos García Gual y Aurelio Pérez Jiménez, Madrid, Editora Nacional (Biblioteca de la Literatura y el Pensamiento Universales, 14).

Horacio, Boileau (1982): *Poéticas,* ed. a cargo de Aníbal González Pérez, Madrid, Editora Nacional (Biblioteca de la Literatura y el Pensamiento Universales, 37).

Arteaga, Esteban de (1972): *La belleza ideal. Escritos menores,* ed. a cargo del P. Miguel Batllori, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 122).

Attali, Jacques: *Ruidos,* Valencia, Ruedo Ibérico (s.a.).

Baudelaire, Charles (1977): *El arte romántico,* ed. a cargo de Carlos Wert, Madrid, Felmar (La Fontana Mayor, 16).

— (1980): *Obra poética completa,* ed. bilingüe, Barcelona, Ediciones 29 (Libros Río Nuevo, Serie Bolsillo, 2).

Bayer, Raymond (1965): *Historia de la estética,* México, Fondo de Cultura Económica.

Beethoven, Ludwig van (1943): *Cartas y Pensamientos,* ed. a cargo de Miguel S. Ferrer, Barcelona, Tartessos.

— (1940): *Cuadernos íntimos,* ed. a cargo de Eulogio Guridi, Madrid-Barcelona, Agustín Núñez.

— *Epistolario,* ed. a cargo de Augusto Barrado, Madrid, Poblet (s.a.).

— (1957): *Pensamientos,* ed. a cargo de Antonio C. Gavaldá, Barcelona, Sintes (Literatos y Pensadores, 38).

Bergson, Henri (1963): *Obras escogidas,* ed. a cargo de José Antonio Míguez, México, Aguilar.

Berlioz, Héctor (1979): *Beethoven,* Madrid, Espasa-Calpe (Austral, 992).

— (1985): *Memorias,* Madrid, Taurus (Ensayistas, 257 y 258).

Blaukoph, Kurt (1988): *Sociología de la música,* Madrid, Real Musical.

Bloch, Ernst (1977-1980): *El principio esperanza,* Madrid, Aguilar, 3 vols.

— (1982): *Sujeto-Objeto,* México, Fondo de Cultura Económica.

Boulez, Pierre (1984): *Puntos de referencia,* Barcelona, Gedisa (Hombre y Sociedad, serie Mediaciones, 9).

Burke, Edmund (1987): *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello,* Madrid, Tecnos.

Busoni, Ferruccio (1982): *Pensamiento musical,* ed. a cargo de Jorge Velazco, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Cage, John (1973): *Entrevista,* Barcelona, Anagrama (Cuadernos Anagrama, 60).

Cassirer, Ernst (1966): *Filosofía de las formas simbólicas,* México, Fondo de Cultura Económica.

Castiglione, Baltasar (1980): *El cortesano,* trad. de Juan Boscán, Madrid, Espasa-Calpe (Austral, 549).

Caturelli, Alberto (1966): *La filosofía,* Madrid, Gredos (Biblioteca Hispánica de Filosofía, 49).

Craft, Robert (1991): *Conversaciones con Igor Stravinsky,* Madrid, Alianza Editorial (Alianza Música, 57).

Croce, Benedetto (1979): *Breviario de Estética,* Madrid, Espasa-Calpe (Austral, 41).

— (1965): *Estética,* Buenos Aires, Nueva Visión.

Chailley, Jacques (1991): *Compendio de musicología,* Madrid, Alianza Editorial (Alianza Música, 54).

Challaye, Félicien (1935): *Estética,* Barcelona, Labor (Labor, 360).

Chomsky, Noam (1978): *Problemas actuales en teoría lingüística. Temas teóricos de gramática generativa,* Madrid, Siglo Veintiuno.

Dahlhaus, Carl (1997): *Fundamentos de la historia de la música,* Barcelona, Gedisa.

— (1966): *Estética de la música,* Berlín, Edition Reichenberger.

Delacroix, Eugène (1987): *El puente de la visión,* ed. a cargo de M.ª Dolores Díaz Vaillagou, Madrid, Tecnos (Metrópolis).

Deleuze, Gilles (1977): *Henri Bergson: Memoria y vida,* Madrid, Alianza Editorial (El Libro de Bolsillo, 656).

Descartes, René (1981): *Las pasiones del alma,* Buenos Aires, Aguilar (Biblioteca de Iniciación Filosófica, 86).

Dewey, John (1949): *El arte como experiencia,* México, Fondo de Cultura Económica.

Diderot, Denis (1983): *El sobrino de Rameau,* ed. a cargo de Félix de Azúa, Madrid, Bruguera (Libro Amigo, 1.512-1.011).

— (1984): *Pensamientos filosóficos. Investigaciones filosóficas sobre el origen y la naturaleza de lo bello,* Madrid, Sarpe (Los Grandes Pensadores, 48).

Domínguez, P. Dionisio (1949): *Historia de la Filosofía,* Santander, Universidad Pontificia de Comillas (Bibliotheca Comillensis, serie filosófica).

Eckermann, Johann Peter (1982): *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida,* Barcelona, Iberia (Obras Maestras).

Esquilo (1984): *La Orestea,* ed. a cargo de José Luis Calvo Martínez, Madrid, Editora Nacional (Biblioteca de la Literatura y el Pensamiento Universales, 62).

Eximeno y Pujades, P. Antonio (1978): *Del origen y reglas de la música,* ed. a cargo de Francisco Otero, Madrid, Editora Nacional (Biblioteca de la Literatura y el Pensamiento Hispánicos, 36).

Focillon, Henri (1983): *La vida de las formas* (s.l.), Xarait.

Forte, Allen, y S. E. Gilbert (1992): *Introdución al análisis schenkeriano,* Barcelona, Labor.

Frances, Robert, y Michel Imberty (1985): *Psicología del arte y de la estética,* Madrid, Akal (Arte y Estética, 3).

Fubini, Enrrico (1994): *Música y lenguaje en la estética contemporánea,* Madrid, Alianza Editorial (Alianza Música, 67).

Geiringer, Karl e Irene (1962): *La familia de los Bach. Siete generaciones de genio creador,* Madrid, Espasa-Calpe (Grandes Biografías).

Goethe, Johann Wolfgang (1967): *Wilhelm Meister,* Barcelona, Ramón Sopena (Biblioteca Sopena, 443).

Graves, Robert (1985): *Los mitos griegos,* Madrid, Alianza Editorial (El Libro de Bolsillo, 1.110 y 1.111).

Guyau, Jean-Marie (1931): *El arte desde el punto de vista sociológico,* Madrid, Daniel Jorro (Biblioteca Científico-filosófica).

— (1920): *Los problemas de la estética contemporánea,* Madrid, Daniel Jorro (Biblioteca Científico-filosófica).

Hanslick, Eduard (1947): *De lo bello en la música,* Buenos Aires, Ricordi Americana.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Estética,* Madrid, Daniel Jorro, 1908, 2 vols. (Biblioteca Científico-filosófica), y Buenos Aires, Siglo XX, 1983, 8 vols.
Heidegger, Martin (1982): *Arte y poesía,* ed. a cargo de Samuel Ramos, México, Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 289).
Heine, Heinrich (1952): *Libro de los Cantares,* ed. a cargo de Teodoro Llorente, Buenos Aires, Sopena Argentina (Biblioteca Mundial Sopena).
Herder, Johann Gottfried von (1982): *Obra selecta,* ed. a cargo de Pedro Ribas, Madrid, Alfaguara (Clásicos Alfaguara, 27).
Hindemith, Paul (1959): *Armonía tradicional,* Buenos Aires, Ricordi Americana, 2 vols.
Hoeweler, Casper (1978): *Enciclopedia de la Música,* Barcelona-Madrid, Noguer.
Homero (1976): *La Ilíada,* ed. a cargo de Julio Pallí Bonet, Barcelona, Bruguera (Libro Amigo, 374).
— (1980): *La Odisea,* ed. a cargo de José Alsina, Barcelona, Planeta (Clásicos Universales Planeta, 4).
Husserl, Edmund (1949): *Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica,* México, Fondo de Cultura Económica.
Jiménez, José (1983): *La estética como utopía antropológica. Bloch y Marcuse,* Madrid, Tecnos.
Kant, Immanuel (1935): *Antropología en sentido pragmático,* ed. a cargo de José Gaos, Madrid, Revista de Occidente.
— (1977): *Crítica del juicio,* ed. a cargo de Manuel García Morente, Madrid, Espasa-Calpe (Austral, 1.620).
— (1972): *Lo bello y lo sublime. La paz perpetua,* Madrid, Espasa-Calpe (Austral, 612).
Kierkegaard, Sören (1959): *Estética y ética en la formación de la personalidad,* Buenos Aires, Nova.
— (1969): *Estudios estéticos I (Diapsalmata y el erotismo musical)* y *Estudios estéticos II (De la tragedia y otros ensayos),* Madrid, Guadarrama.
Koehler, W., K. Koffka y F. Sander: *Psicología de la forma,* Buenos Aires, Paidós (s.a.) (Biblioteca del Hombre Contemporáneo, 64).
Lalo, Charles (1927): *Bosquejo de una estética musical científica,* Madrid, Daniel Jorro (Biblioteca Científico-filosófica).
— *El arte y la vida social,* Buenos Aires, Albatros (s.a.).
— (1925): *Los sentimientos estéticos,* Madrid, Daniel Jorro (Biblioteca Científico-filosófica).
— *Nociones de estética,* Santiago de Chile, Nascimento (s.a.).
Langer, Susanne (1964): *Los problemas del arte,* Buenos Aires, Emecé.
Leibniz, Gottfried Wilhelm von: *Obras de Leibniz,* ed. a cargo de Patricio de Azcárate, Madrid, Medina (s.a.).
Lévi-Strauss, Claude (1968): *Lo crudo y lo cocido,* México, Fondo de Cultura Económica.
Lifschitz, Mijail (1976): *Karl Marx y la estética,* La Habana, Editorial Arte y Literatura (Cuadernos de Arte y Sociedad).

Liszt, Franz von (1965): *Chopin,* Madrid, Espasa-Calpe (s.a.) (Austral, 576), y Barcelona, Ave.

Locke, John (1980): *Ensayo sobre el entendimiento humano,* Madrid, Editora Nacional, 2 vols.

Lukács, Giörgy (1967): *Estética,* Barcelona, Grijalbo, 4 vols.

Magnani, Luigi (1985): *El sobrino de Beethoven,* Barcelona, Edhasa (Narrativas).

Mann, Thomas (1978): *Doktor Faustus,* Barcelona-Buenos Aires, Edhasa-Sudamericana.

— (1976): *Los orígenes del Doctor Faustus. La novela de una novela,* Madrid, Alianza Editorial (Alianza Tres, 25).

— (1986): *Richard Wagner y la Música,* ed. a cargo de Erika Mann, Barcelona, Plaza & Janés.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1974): *Historia de las ideas estéticas en España,* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2 vols.

Merquior, José Guilherme (1978): *La estética de Lévi-Strauss,* Barcelona, Destino (Cruce).

Mikoletzky, Hanns Leo (1966): *Historia de la Cultura,* Barcelona, Labor.

Mila, Massimo (1992): *El arte de Verdi,* Madrid, Alianza Editorial (Alianza Música, 59).

— (1998): *Historia de la Música,* Barcelona, Península.

Moles, Abraham (1976): *Teoría de la información y percepción estética,* Madrid, Júcar (Sindéresis, 1).

Morpurgo Tagliabue, Giuseppe (1971): *La estética contemporánea,* Buenos Aires, Losada.

Mozart, Wolfgang Amadeus (1986): *Cartas,* ed. a cargo de Jesús Dini y Miguel Sáenz, Barcelona, Muchnik Editores.

— (1965): *Mozart por él mismo,* ed. a cargo de Margarita Jaumandreu, Barcelona, Ave (Mozart).

Nietzsche, Friedrich Wilhelm (1970): *Obras completas,* Madrid, Aguilar, y Buenos Aires, Prestigio.

Novalis (1975): *Himnos a la Noche. Enrique de Ofterdingen,* ed. a cargo de Eustaquio Barjau, Madrid, Editora Nacional (Biblioteca de la Literatura y el Pensamiento Universales, 1).

Ovidio Nasón, Publio (1968): *Metamorfosis,* Barcelona, Augusta (Clásicos Augusta).

Pabón S. de Urbina, José M. (1967): *Diccionario manual griego-español,* Barcelona, Bibliograf.

Pagnini, Marcello (1975): *Estructura literaria método crítico,* Madrid, Cátedra.

Pascal, Blas (1933): *Pensamientos,* ed. a cargo de Edmundo González Blanco, Madrid, Librería Bergúa.

Platón (1981): *Obras completas,* Madrid, Aguilar.

Plotino (1950): *El alma, la belleza y la contemplación. Seleción de las Enéadas,* ed. a cargo de Ismael Quiles, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina (Austral, 985).

Ramos de Pareja, Bartolomé: *Música práctica,* ed. a cargo de José Luis Moralejo, Madrid, Alpuerto, 1977, y ed. a cargo de Clemente Terni, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1983 (Viejos Libros de Música, 16).

Reszler, André: *La estética anarquista,* México, Fondo de Cultura Económica (s.a.).

Riemann, Karl Wilhelm Julius Hugo (1914): *Elementos de estética musical,* Madrid, Daniel Jorro (Biblioteca Científico-filosófica).

Rodríguez Adrados, Francisco (1976): *Orígenes de la lírica griega,* Madrid, Revista de Occidente (Biblioteca de la Revista de Occidente, 17).

Rodríguez Morato, Arturo (1988): «La trascendencia teórica de la sociología de la música. El caso de Max Weber», en *Papers. Revista de Sociología,* núm. 29, Barcelona, Península.

Rousseau, Jean-Jacques (1980): *Ensayo sobre el origen de las lenguas,* ed. a cargo de Mauro Armiño, Barcelona, Akal (Akal Bolsillo, 11).

Saussure, Ferdinand de: *Curso de lingüística general,* Buenos Aires, Losada, 1945, y Madrid, Alianza Editorial, 1987 (El Libro de Bolsillo, 1.227).

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1985): *La relación del arte con la naturaleza,* Madrid, Sarpe (Los Grandes Pensadores, 68).

— (1949): *Lecciones sobre la filosofía del arte,* México, Fondo de Cultura Económica.

Schenker, Heinrich (1990): *Tratado de armonía,* Madrid, Real Musical.

Schiller, Johann Christoph Friedrich (1969): *Cartas sobre la educación estética del hombre,* Madrid, Aguilar.

Schloezer, Boris de, y Marina Scriabine (1973): *Problemas de la música moderna,* Barcelona, Seix Barral (Libros de Enlace, 122).

Schönberg, Arnold (1963): *El estilo y la idea,* Madrid, Taurus (Ser y Tiempo, 33).

— (1979): *Tratado de armonía,* Madrid, Real Musical.

Schopenhauer, Arthur (1975): *La estética del pesimismo. El mundo como voluntad y representación. Antología,* ed. a cargo de José Francisco Ivars, Barcelona, Eds. Liberales-Labor.

— (1985): *El mundo como voluntad y representación,* Barcelona, Orbis (Historia del Pensamiento, 70 y 71).

Silbermann, Alphons (1961): *Estructura social de la música,* Madrid, Taurus (Ensayistas de Hoy, 29).

Sófocles (1942): *Sófocles y su teatro,* ed. a cargo de José M.ª Pemán, Madrid, Escelicer, 2 vols.

Souriau, Étienne (1965): *La correspondencia de las artes,* México, Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 181).

Spengler, Osvald (1966): *La decadencia de Occidente,* ed. a cargo de Manuel García Morente, Madrid, Espasa-Calpe, 2 vols.

Spranger, Eduard (1972): *Formas de vida. Psicología y ética de la personalidad,* trad. de Ramón de la Serna, Madrid, Revista de Occidente (Selecta, 16).

Stendhal (1949): *Rossini,* Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina (Austral, 909).

Strawinsky, Igor (1935): *Crónicas de mi vida,* Buenos Aires, Sur.

— (1936): *Nuevas crónicas de mi vida,* Buenos Aires, Sur.

— (1981): *Poética musical,* Madrid, Taurus (Ensayistas de Hoy, 147).

Taine, Hippolyte (1942): *Filosofía del arte,* Madrid, Espasa-Calpe (Universal, 609-611, 629-630 y 651-652).

VV. AA. (1975): *Diccionario de Filosofía,* Madrid, Akal (Akal 74, 31).

VV. AA. (1983): *Historia de la Música,* Madrid, Edaf.

VV. AA. (1972): *Historia General de la Música,* Madrid, Istmo (Fundamentos, 5, 6 y 7).
VV. AA. (1981): *Posibilidades y límites del análisis estructural,* ed. a cargo de José Vidal-Beneyto, Madrid, Editora Nacional (Cultura y Sociedad).
Wagner, Richard (1925): *El arte de dirigir la orquesta,* Madrid, L. Rubio.
— (1948): *Epistolario a Matilde Wesendonk,* Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina (Austral, 785).
Wagner, Richard (1975): *Escritos y confesiones,* ed. a cargo de Ramón Ibero, Barcelona, Labor (Eds. de Bolsillo, Serie Ensayo, 438).
— (1953): *La poesía y la música en el drama del futuro,* Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina (Austral, 1.145).
— (1977): *Mi vida,* ed. a cargo de Eulogio Guridi, Barcelona, Nuevo Arte Thor.
— (1957): *Pensamientos,* ed. a cargo de José C. Gavaldá, Barcelona, Sintes (Literatos y Pensadores, 32).
— (1949): *Un músico en París* (s.l.), Pal-las Bartrés (Pergamino, 7).
— (1942): *Una visita a la casa de Beethoven,* Madrid, Ánfora.
—, y Franz von Liszt (1947): *Correspondencia,* Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina (Austral, 763).
Webern, Anton (1982): *El camí cap a la nova musica,* Barcelona, Antoni Bosch (Musica d'avui, 2) (edición en lengua catalana).
Zima, Pierre V. (1976): *La Escuela de Frankfurt. La dialéctica de la particularidad,* Barcelona, Galba (Galba / Ensayo, 3).

Índice onomástico

Adam de Fulda, 132
Addison, J., 237
Adorno, Th. W., 432, 436-437, 470, 471, 488-489, 497-499, 554 n. 30, 555 nn. 36 a 49, 556 n. 22, 557 nn. 33 y 34
Aecio, 55
Agamenón, rey de Micenas y de Argos, 42
Agustín, A., san, 93, 94-99, 100, 102-104, 105, 108, 112, 130, 207, 537 nn. 8 a 19, 538 nnn. 20 a 26
Alberoni, F., 529 n.4
Alceo, 44
Alcibíades, 53
Alcínoo, rey de los feacios, 43, 44
Alcmán, 46, 48 n.
Alcuino de York, 107
Alejandro Magno, rey de Macedonia, 107
Alembert, J.-B. Le Rond d', 192, 215, 217, 222-224, 231, 237, 245, 408
Alfieri, V., 187
Algarotti, F., 187, 231, 232-235, 251
Alighieri, D., 23, 128, 129, 397, 540 n. 8
Alonso, A., 501 n.
Ambros, W., 354, 355, 413, 519
Amorós, C., 502 n., 519, 557 n. 35
André, Y.-M., 204-209, 543 nn. 21 a 30
Anfión, deidad mitológica, 91 n.
Angelis, M. de, 549 nn. 5 a 9
Ansermet, E., 464-465
Apolo, deidad mitológica, 41, 50 n., 51 n., 54, 331, 333, 531 n. 10
apolíneo, lo, 338, 340, 371
Aquiles, deidad mitológica, 42, 290
Araújo, M., 534 n. 10
Ares, deidad mitológica, 60 n.
Argenson, marqués de, 211
Arión, 91 n.
Arístides Quintiliano, 60, 536 n. 57
Aristófanes, 74, 76
Aristóteles, 31, 46, 51, 52-53, 56, 57-58, 60, 61, 63, 76-82, 84, 85, 101, 132, 151, 407, 414, 518, 529 n. 2, 530 n. 9, 531 n. 10, 532 n. 14, 533 n. 37, 535 n. 41
Aristóxeno de Tarento, 51, 59, 82-85, 86, 533 n. 34, 536 n. 57
Armiño, M., 544 n. 3
Arouet, F.-M., 217, 225, 226, 544 n. 6
Arquíloco, 44
Arquitas de Tarento, 58, 73
Arteaga, E., 231, 232-235, 544 n. 13
Artusi, G. M., 143, 158-161, 542 nn. 13 a 16
Assafjew, B. W., 428, 430
Assunto, R., 547 n. 20
Atanasio de Alejandría, san, 98
Atenea, deidad mitológica, 51 n., 52, 53, 54 n.

Ateniense, personaje literario, 530-531 n. 10
Attali, J., 427
Aureliano de Réomé, 108
Avison, Ch., 237-238, 545 n. 22
Azcárate, P. de, 532 n. 12, 543 n. 24
Azúa, F. de, 228 n.

Bach, C. Ph. E., 246-248, 260, 262 n.
Bach, J. S., 169, 241-248, 268, 294, 295, 335, 353, 374, 376, 382, 405, 415, 423-424, 476, 518, 552 n. 67
bachiana, fuga, 264
Baco, deidad mitológica, 91 n.
Bacon, F., 166 n.
Baini, G., 353
Bakunin, M. A., 329
Ballo, F., 402
Banchieri, A., 154
Bardi, G. M., *Camerata Fiorentina* del conde, 136, 144-145, 148, 149-152, 155-156, 157, 161, 162, 165, 176, 180-181, 183, 184, 252, 515-517, 543 n. 4
Baretti, G., 187
Barjau, E., 300 n.
Barrado, A., 293 n.
Basilio de Cesárea, san, 91, 92
Bastianelli, G.,402
Batteux, Ch., 197-198, 228, 256, 543 nn. 15 y 16
Baudelaire, Ch., 23, 267, 268 n., 312, 353, 501 n.
Baumgarten, A. G., 32 n.
Bayer, R., 416
Beatriz de Aragón, princesa, 130
Beck, F. A., 542 n. 18
Beethoven, L. van, 39, 261, 264, 265, 273, 290, 291-293, 294-300, 304, 309, 318, 320, 324, 326, 328, 335, 353, 356, 362, 367, 405, 415, 467, 492, 508, 513, 546 n. 39
Bellini, V., 320
Berg, A., 465, 488, 489, 490, 492
Berges, C., 177 n.
Bergson, H., 23, 368, 369 n., 370, 383, 491
bergsoniana, *durée,* 370, 383
bergsoniana, inspiración, 370
Berio, L., 486
Berlinger, J., personaje literario, 296
Berlioz, H., 291, 307, 309-310, 316-317, 321, 353, 508, 549 n. 78
Bernard, G., 543 n. 26
Bernini, G. L., 377
Beyle, H., 300-304, 314, 316, 353, 548 nn. 69 a 74
Birnbaum, J. A., 243
Bizet, G., 338-339
Blaukoph, K., 421
Bloch, E., 432, 466-469, 556 n. 20
Boecio, A. M. T. S., 99-103, 105, 106-108, 109, 115, 116, 117, 118, 120, 128, 130, 132, 133, 136, 159, 533 n. 34, 538 nn. 27 a 39
Boileau, 194, 195, 202, 531 n. 10
Bortolotto, M., 557 nn. 16, 22, 23 y 27
Boscán, J., 542 n. 12
Boulez, P., 447, 475, 483-484, 486, 489-490, 493, 494, 557 nn. 17 a 21
Braccini, A., 160
Brahms, J., 307, 424
Breitkoph, 292
Brelet, G., 39, 368-374, 402, 403, 480-482, 484, 492-493, 551 nn. 12 a 29, 556 n. 7, 557 n. 26
Brossard, S., 217
Buconi, F., 476, 556 n. 1
Buonarotti, M. Á., 304, 397
Burke, E., 237
Burney, Ch., 216 n., 237-241, 247, 352, 407, 545 nn. 23 y 24
Burzio, N., 133, 540 n. 17
Buxtehude, D., 353

Cabezón, A., 29
Caccini, G., 143, 157, 158, 175, 516
Cage, J., 447, 486, 493-498, 557 nn. 30 y 31
Cahusac, 217
Calicles, personaje literario, 67
Calíope, deidad mitológica, 50 n., 534 n. 10
Calvino, J., 162, 164-165, 543 n. 21
Calzabigi, R., 232, 250-254, 256, 546 nn. 32 a 34
Camus, A., 21
Capitón, 91 n.
Carlomagno, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, 107

Carmen, personaje operístico, 338-339
Carpani, G., 548 n. 70
Casella, A., 129, 402, 404
Casella, personaje literario, 128-129
Casiodoro, 103-104, 538 nn. 40 a 42
Cassirer, E., 23, 378, 543 n. 23
Castaño Piñán, A., 280 n.
Castel, padre, 306
Castelli, E., 555 n. 43
Castiglione, B., 23, 157, 542 n. 12
Castiglioni, N., 405
Catón, M. P., 129
Caturelli, A., 461 n.
Chailley, J., 552 n. 67
Challaye, F., 170 n.
Chiarini, P., 549 nn. 20 a 27, 550 nn. 28 a 31
Chilesotti, O., 393-394
Chomsky, N., 23, 499 n., 509
Chopin, F., 307, 316
Cicerón, M. T., 132
Cimarosa, D., 303-304
Clemente de Alejandría, san, 88-90, 536 n. 1
Cleónides, 86
Coipeau, Ch., 169-170, 543 n. 26
Combarieu, J., 356, 358, 407-417, 451, 539 n. 9, 553 nn. 1 a 3, 554 nn. 4 a 9
Condillac, E. Bonnot de, 234, 237 n., 253, 270
Cooke, D., 388-391, 422, 506, 552 nn. 66 y 67
Corte, A. della, 405
Coussemaker, H. de, 126, 353, 539 nn. 1 y 29, 540 nn. 5 a 6, 9 a 14, 35 a 38
Croce, B., 35 n., 373 n., 394, 395, 396, 399, 403, 404, 425, 433
crociana, cultura, 404
crociana, perspectiva, 399
crociano, concepto, 374 n., 395, 396, 403
crociano, enfoque, 404
crociano, origen, 35, 395
Crousaz, 200, 206

D'Amico, F., 405
Dahlhaus, C., 433-436, 512-513, 554 nn. 32 a 34, 558 n. 51
Dalcroze, É.-J., 72 n.
Damerini, A., 538 nn. 27 a 39
Damón de Oa, 48, 59-63, 73, 76, 78-79, 82, 84, 532 n. 32
Dante, *véase* Alighieri.
Darwin, Ch., 23, 356, 357
Dassoucy, Sieur, *véase* Coipeau.
David, rey de Israel, 91, 98, 104, 119
Debussy, C., 453-454, 490-491
Decroix, J.-J., 215
Degrada, F., 544 n. 6
Delacroix, E., 311-312, 353
Deleuze, G., 370 n.
Demócrito de Abdera, 75, 84, 86
Demódoco, 43, 44
Descartes, R., 23, 161, 167, 172, 174, 176-178, 213, 543 n. 22, 543 n. 1
Dewey, J., 388
Díaz Vaillagou, M. D., 311 n.
Diderot, D., 23, 209, 217, 225-229, 237 n., 240, 251-252, 253, 254-255, 260, 299, 314, 408, 544 nn. 7 a 11
Diels, H., 532 nn. 18 a 21, 23, 26 a 30, 535 n. 25
Dini, J., 269 n.
Diógenes de Babilonia, 75
dionisíaco, encuentro, 493
dionisíaco, espíritu, 333-335, 371
dionisíaco, lo, 334, 338, 340, 491
Dionisio de Halicarnaso, 536 n. 37
Dioniso, deidad mitológica, 41, 47, 48-53, 54 n., 333, 530-531 n. 10
Dolmetsch, A., 402
Domínguez, D., 90 n.
Doni, G. B.,182, 183, 543 n. 6
Donizetti, G., 320
Du Bos, J.-B., 193-198, 208, 234, 240, 543 nn. 8 a 14
Duclos, 237 n.
Duncan, I., 72 n.
Duni, E. R., 228
Dyer, W. W., 17
Dyson, G., 424-425

Eagro, rey de los tracios, 50 n.
Eckermann, J. P., 272 n.
Eggenbrecht, H. H., 513, 558 nn. 52 y 53
Eimert, H., 459
Eisler, H. W., 432, 554 n. 30
Elector de Sajonia, príncipe, 164
Engelberto de Admont, 116, 117

Epicuro, 86
Erato, deidad mitológica, 534 n. 10
esquíleo, hombre, 335
Esquilo, 74, 335
Esterházy de Galantha, P., príncipe, 248, 261
Estobeo, J., 56, 532 n. 21
Euler, L., 161, 213, 234
Eurípides, 50 n., 73, 74, 151, 260, 531 n. 10
Eximeno y Pujades, A., 231, 233-236, 544 nn. 14 a 17

Fano, F., 542 n. 3
Federico, personaje literario, 157
Feldmann, M., 496, 557 n. 32
Femio, 43, 44
Fernando I, rey de Nápoles, 130
Ferrer, M. S., 293 n.
Fétis, J., 353
Filodemo, 60-61, 75, 86-87, 530 n. 7, 532 n. 33, 533 n. 34, 535 n. 26, 536 n. 55
Filolao, 55, 56, 57, 73
Finkelstein, S., 422-424, 554 nn. 15 a 21
Flat, P., 311 n.
Florestán, personaje literario, 308
Focillon, H., 416
Fontenelle, 260
Forkel, J. N., 353, 519
Francès, R., 506, 556 n. 3
Franco de Colonia, 117
Freud, S., 438 n.
Frinis de Mitilene, 47 n.
Fubini, E., 21-23, 26, 27, 29, 32 n., 72 n., 114 n., 141 n., 150 n., 170 n., 178 n., 196 n., 218 n., 226 n., 237 n., 262 n., 272n., 279 n., 320 n., 335 n., 373-374 n., 405 n., 438 n., 501-502 n., 509 n., 514 n., 520 n., 529 n. 5, 530 n. 7, 532 n. 10, 541 n. 3, 548 n. 67, 554 n. 12
Fuente, A. M. de la, 550 n. 42

Gabrieli, A., 320
Gabrieli, G., 159, 353
Gaffurio (Gafori), F., 133, 151
Galeno, C., 61
Galilei, G., 23, 166 n.
Galilei, V., 143, 150, 151-155, 156, 157, 158, 166 n., 173, 176, 180, 516, 542 nn. 3 a 11
Gaos, J., 229 n.
García García, M. L., 19
García Gual, C., 529 n. 2
García Morente, M., 529 nn. 1 y 3, 544 n. 12
García Yagüe, G., 533 n. 1
Garda, M., 554 nn. 26 a 28
Gatti, G. M., 400, 402, 405
Gavaldá, A. C., 293 n., 332 n.
Geiringer, K. e I., 262 n.
Gentile, G., 401 n.
gentiliana, perspectiva, 401
Gentilucci, A., 557 n. 28
Gerbert von Hornau, M., 110, 538 n. 43, 539 nn. 1 a 8, 10 a 28, 30 a 34, 540 nn. 1 a 4 y15
Germán de Reichenau, llamado el Encogido, 107
Gesualdo, C., príncipe de Venosa, 160
Gil, L., 532 n. 15, 534 n. 9
Giovanelli, R., 159
Giustiniani, V., 182, 543 n. 5
Glareanus, H., *véase* Loriti.
Glaucón de Reggio, 48, 66
Gluck, Ch. W. von, 232, 248-258, 261, 269, 294, 296, 347, 546 n. 37
Goethe, J. W., 39, 262, 263, 272, 302
Goldbuch, 543 n. 23
Goldschmidt, H., 430-431, 554 nn. 26 a 28
González Blanco, E., 198 n.
González Pérez, A., 531 n. 10
González Sánchez, O., 29
Gonzalo de Berceo, 27
Goussier, L.-J., 217
Grandía Mateu, M. T., 29
Graun, hermanos, 242-243
Graves, R., 50 n.
Gravina, G. V., 187
Graziosi, G., 402
Gregorio Magno, san, 118
Grétry, E., 221-222, 306, 544 n. 5
Grimm, F. M., 217, 252, 253, 254, 408
Grocheo, J. de, 128, 540 n. 7
Guerra Naranjo, C., 29
Guido de Arezzo, 21, 113-117, 118, 120, 133, 135, 153, 353, 539 n. 19
Gundisalvo, D., 113 n.
Guridi, E., 293 n., 332 n.

Gurlitt, W., 558 n. 50
Gurney, E., 356-357
Gutiérrez, F., 530 n. 4
Guyau, J.-M., 417

Hamann, J. G., 271, 543 n. 3
Händel, G. F., 240, 247
Hanslick, E., 36, 230-231, 343-352, 361, 371, 373, 382, 393, 410, 411-412, 450, 466, 520, 524, 550 nn. 1 a 20
hanslickiano, origen, 355, 360, 501
Hardenberg, F. L. von, 23, 273 n. 300
Harpe, J.-F. de la, 217, 254-258, 546 nn. 35 y 36
Härtel, 292
Hasse, J. A., 242
Hawkins, J., 237, 239-241, 352, 545 n. 25
Haydn, F. J., 248, 261-266, 273, 294-296, 298-299, 302-303, 308, 415
Hegel, G. W. F., 265, 280, 281-285, 289, 291, 295, 296, 317, 319, 323, 340, 343, 371, 373, 374 n., 438 n., 486, 487, 500, 519, 523, 524, 546 n. 39, 547 nn. 21 a 37
hegeliana, estética, 280, 283, 285, 286, 358
hegeliana, izquierda, 331
hegelianismo, el, 438
hegeliano, sabor, 326
hegeliano, sentido, 420
hegelianos, análisis, 366, 438 n.
Heidegger, M., 23, 477, 556 nn. 2 y 3
Heine, H., 313-320, 549 nn. 1 a 4
Helmholtz, H. L. F., 351, 359-361, 409, 413
Herbart, J. F., 345, 348, 368
Hércules, deidad mitológica, 42
Herder, J. G. von, 39, 196, 270, 271, 291, 327, 546 nn. 1 y 2
Hermes, deidad mitológica, 50 n.
Hibeh, Papiro de, 87, 535 n. 28
Hiller, F., 549 n. 79
Hindemith, P., 369, 404, 457-461, 555 nn. 11 a 14
Hipócrates, 179
Hirbour-Paquette, 506
Hoeweler, C., 224 n.
Hoffmann, E. T. A., 291, 294-300, 308, 315, 317, 324, 353, 508, 524, 548 nn. 60 a 66
Hoffmeister, F. A., 292
homéricos, poemas, 41, 77, 397
Homero, 23, 41, 42, 44, 45, 77, 530 n. 7, 531 n. 10
Horacio Flaco, Q., 23, 125, 531 n. 10
Horkheimer, M., 438-440
Hucbaldo de Saint-Amand, 110
Hugo de San Víctor, 113 n.
Husserl, E., 23, 438 n., 461 n., 462, 477, 509, 556 n. 2
husserliana, fenomenología, 438 n., 461, 462 n., 477, 509, 556 n. 2

Ibero, R., 332 n.
Iglesias, L., 29
Imberty, M., 506, 557 n. 41
Isidoro de Sevilla, san, 23, 104, 105, 120, 132, 538 nn. 43 y 44

Jacobo de Lieja, 125-128
Jahn, O., 353
Jakobson, R., 23, 499 n., 501, 502 n.
Jámblico, 59
Jan, K. van, 536 n. 54
Jankelevitch, V., 547 nn. 21 a 37
Jaucourt, de, 217
Jaumandreu, M., 269 n.
Jean-Paul, *véase* Richter.
Jerónimo, san, 92, 120
Jerónimo de Moravia, 118
Jommelli, N., 233
Joubin, A., 311 n.
Juan, san, 539 n. 23
Juan Crisóstomo, san, 92
Juan de Garlandia, 118
Juan XXII, papa, 123-125, 126

Kahlert, A. K., 291
Kaiser, G., 549 nn. 10 y 11
Kant, I., 32, 229-231, 237 n., 264, 268, 293, 297, 314, 327, 345, 351-352, 559 n. 1, 544 n. 12, 546 n. 39
kantiana, filosofía, 264-265
kantianamente, 346
kantiano, intelecto, 481
Kemke, J., 536 n. 55
Kepler, J., 23, 177, 178
Kierkegaard, S., 491
Kiesewetter, G., 353-354

Kind, F., 325
Kircher, A., 177, 179-180, 543 n. 3
Kirnberger, J. Ph., 218
Klinger, 262 n.
Koffka, K., 507 n.
Köhler, W., 507 n.
Kranz, W., 532 n. 18 a 21, 23, 26 a 30, 535 n. 25
Kretzschmar, H., 511-512, 558 n. 50
Krevelen, D. A. van, 535 n. 26
Kuhnau, J., 320

La Borde, J.-B., 211
Lactancio, F., 132
Laín Entralgo, P., 529 n. 4
Lalo, Ch., 416, 417-418, 554 n. 10
Langer, S., 374, 378-385, 506, 552 nn. 46 a 60
Laso de Hermión, 54
Lasserre, F., 62, 530 n. 1, 9, 532 n. 32, 533 n. 34
Lasso, O. di, 159
Lavelle, L., 23, 368
Lecerf de la Vieville, J.-L., 188-193, 203, 218, 242, 255, 543 n. 7
Leibniz, G. W. von, 94 n., 161, 167-170, 172, 174, 177-178, 280, 543 nn. 23 a 25
Leibowitz, R., 462-464, 555 n. 17
Lenin, V. I., 23, 426 n., 428
leninista, marxismo, 430
leninista, teoría del reflejo, 426 n., 427, 428, 432
Leo, L., 228
Leverkühn, A., personaje literario, 469-474
Lévi-Strauss, C., 23, 39, 375-376, 482-483, 484-485, 492, 497, 501-502, 551 n. 36, 556 nn. 8 a 15, 557 n. 25
Lissa, Z., 425-426, 430
Liszt, F. von, 291, 307, 309, 316-317, 321-323, 324-325, 353, 519, 549 n. 3
Lledó, E., 532 n. 10
Llorente, T., 318 n.
Locke, J., 170 n., 237 n.
lockiana, tradición, 237
Lohenstein, D. C. von, 242
López Quintás, A., 529 n. 3
Loriti, H., 135-136, 151, 518, 523
Luca, personaje literario, 159
Lucas, san, 529 n. 5
Luis XIV, rey de Francia, 249
Lukács, G., 23, 424, 427, 428, 438 n.
lukacsiana, destrucción, 431
lukacsiano, marxismo, 424, 430, 438 n.
Lully, J.-B., 189-190, 192, 198, 212, 217, 223
Lutero, M., 23, 162-165, 542 n. 20

Macrobio, 56, 132
Maderna, B., 486
Maffei, S., 187
Magnani, L., 548 nn. 57 a 59, 548 n. 68
Mahler, G., 453, 488
Malipiero, G. F., 542 n. 17
Manfredini, V., 231, 233-234, 235-236, 545 n. 21
Mann, E., 550 n. 42
Mann, M., 549 n. 4
Mann, Th., 340-341, 470-472, 550 n. 42, 556 nn. 23 a 25
Manzoni, A., 313
Marcello, B., 231, 251
Marchetto de Padua, 119-120
Marciano Capella, M. F., 533 n. 34
Marcuse, H., 438 n.
Marenghi, G., 530 n. 9
Marmontel, A.-F., 217-224, 254-258, 546 n. 38
Marothy, J., 427
Marsias, deidad mitológica, 41, 51, 53, 54, 69
Marte, deidad mitológica, 60 n.
Martini, G. B., 234-236, 239, 318-320, 352, 545 n. 20
Marx, A., 353
Marx, K. H., 23, 329-330, 331, 425, 438 n.
marxismo, el, 421-427, 428-433, 438
marxista, pensamiento, 428, 432
marxista, tradición, 428, 436
marxistamente, 512
marxistas, corrientes, 418
Masaccio, *véase* Ser Giovanni.
Matthay, T., 402
Mattheson, J., 242, 244
Mayer, G., 430-431, 432, 554 n. 26, 554 n. 29
Mazzini, G., 353, 549 nn. 5 a 9

Megilo, personaje literario, 530-531 n. 10
Mendelssohn-Bartholdy, F., 307, 308-311, 317, 323, 330, 519, 549 n. 79
Menéndez Pelayo, M., 91 n.
Mérimée, P., 339
Mersenne, M., 166-167, 172, 177-178, 213
Metastasio, P., 233, 302, 546 n. 33
Meyer, L., 385-388, 403, 506, 510-511, 558 n. 49
Meyer-Baer, K., 540 n. 8, 552 nn. 61 a 65
Meyerbeer, G., 307, 314-316, 330
Migne, J.-P., 537 nn. 4 y 7
Miguel Ángel, *véase* Buonarotti.
Míguez, J. A., 71 n., 369 n., 532 n. 13
Mikoletzky, H. L., 47 n.
Mila, M., 402, 403-404, 405 n.
Milizia, F., 187
Mimnermo, 44
Moles, A., 556 n. 3, 557 n. 43
Molière, *véase* Poquelin.
Monte, F. di., 159
Monteverdi, C., 143, 157, 158-162, 175, 181, 183, 516
Monteverdi, G. C., 160
Moralejo, J. L., 540 n. 16
Moreno, J. L., 72 n.
Morpurgo Tagliabue, G., 550, n. 21
Morza, monsieur de, *véase* Arouet.
Moutsopoulos, E., 535 n. 24
Mozart, L., 246
Mozart, W. A., 39, 246, 263-264, 269, 273, 294-297, 299-300, 302-304, 353, 367, 405, 415, 472
mozartiano, *pathos*, 263
Muratori, L. A., 186, 187
Muris, J. de, 125-128
Mussorgski, M., 453
Mynors, A. B., 538 n. 40

Nanino, G. M., 159
Nattiez, J.-J., 504, 506
Necker, A.-L.-G., baronesa de Staël-Holstein, 301, 548 n. 67
newtoniana, visión, 462
Nietzsche, F. W., 21, 39, 52 n., 196, 280 n., 330-331, 332-341, 343, 353, 491, 529 n. 2, 549 nn. 20 a 27, 550 nn. 28 a 41
Nono, L., 486
Novalis, *véase* Hardenberg.

Obtuso Académico, El, personaje literario, 160
Odón de Cluny, san, 110
Oersted, H. Ch., 291
Olimpo, deidad mitológica, 51, 54 n.
Orfeo de Tracia, deidad mitológica, 41, 48-53, 90, 91
Otero, F., 544 nn. 14 a 17
Ovejero y Mauri, E., 335 n.
Ovidio Nasón, P., 51 n.

Pabón S. de Urbina, J. M., 81 n., 50 n., 535 n. 24
Paganini, N., 317
Pagnini, M., 506, 557 n., 42
Palestrina, G. P. L. da, 159, 268, 277, 294, 295, 298, 334, 353, 354, 390
Pan, deidad mitológica, 50 n., 51 n., 52, 54 n.
Pannain, G., 405
Parente, A., 397-402, 553 nn. 9 a 19
Pareyson, L., 547 n. 20, 553 n. 22
Parry, Ch. M., 358, 551 n. 24
Pascal, B., 23, 198 n., 228
Pellegrini Mancini, L., 29
Pemán, J. M., 530 n. 8
Pérez Jiménez, A., 529 n. 2
Pergolesi, G. B., 216, 228, 233, 303
Peri, J., 175, 516
Pericles, 60, 61, 180, 516
Pestalozza, L., 405
Piccinni, N., 224, 248-258, 261
Pigrau Rodríguez, A., 23
Piles, R. de, 208
Píndaro, 50 n.
Piot, R., 311 n.
Pirro, A., 382, 552 n. 67
Pitágoras, 33, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 107, 125, 132, 138, 204, 206, 208, 407, 536 n. 57
Pizzetti, I., 402
Planelli, A., 187, 231
Platón, 31, 33, 46, 47, 52, 53, 56, 59, 60, 62-63, 65-75, 76, 80, 82, 84, 100, 132, 150, 151, 407, 414, 523, 531-532 n. 10, 532 nn. 13 y 15, 533 nn. 7 y 35, 534 nn. 10, 22 y 24, 535 n. 34
Plotino, 85, 87, 536 n. 56

Pluche, 200-203, 543 nn. 17 a 20
Poquelin, J.-B., 257 n.
Porfirio de Tiro, 58, 85, 87
Porset, Ch., 544 n. 3
Porta, C., 159
Portnoy, J., 536 n. 46
Preti, G., 542 n. 12
Prokofiev, S., 429, 431 n.
Proust, M., 369
Pseudo Plutarco, 42-43, 45, 46, 47, 48, 54, 55, 76, 84, 203, 530 nn. 1 y 7, 532 n. 11, 535 n. 9, 536 n. 57
Puccini, G., 453
Pugliatti, S., 400-402

Quantz, J. J., 242, 244-246, 260
Quirón, 42, 43

Rafael, *véase* Sanzio.
Raguenet, F., 188-193
Rameau, el sobrino de, personaje literario, 228
Rameau, J.-Ph., 137, 139, 143, 161, 173-174, 175, 177, 201, 204, 206, 209, 211-212, 216-217, 221, 222-224, 228, 234, 252, 253, 254, 257, 276, 359-360, 450, 456, 459, 518, 524, 544 n. 2
Ramos, S., 556 n. 2
Ramos de Pareja, B., 133, 540 nn. 16 y 17
Ravel, M., 404
Receli, J., 549 n. 78
Reger, M., 453
Reginón de Prüm, 113
Rembrandt, *véase* Rijn.
Remigio de Auxerre, 109
Reszler, A., 329 n.
Reti, R., 510-511, 558 nn. 46 a 48
Rey Sol, *véase* Luis XIV.
Ribas, P., 546 nn. 1 y 2
Richter, J.-P., 39, 305, 308, 317, 353, 548 nn. 75 y 76, 549 n. 77
Riemann, K. W. J. H., 356, 360, 361-363, 413, 508, 519
Rijn, R. Harmensz van, 397
Rochefoucauld, F. de Marcillac de la, 228
Rodríguez Adrados, F., 43 n., 531-532 n. 10, 534 n. 22
Rognoni, L., 405, 463, 550 nn. 1 a 20, 556 n. 2
Rohloff, E., 540 n. 7
Ronga, L., 396, 404-405, 545 n. 27
Rore, C., 159
Rossi, L., 189
Rossini, G., 302, 315, 320
rossiniano, *bel canto,* 318
Roth, 546 n. 3
Rousseau, J.-J., 23, 151, 196, 202, 216-225, 227, 231, 234, 237-240, 243, 251-252, 254, 260, 268, 270, 327, 358, 408, 409, 518, 544 nn. 3 y 4
Roussel, A., 404
Ruta, E., 549 nn. 20 a 27, 550 nn. 28 a 31
Ruwet, N., 501-503, 504, 506, 509 n., 557 nn. 35 a 37

Sáenz, M., 269 n.
Safo de Lesbos, 44
Saint-Évremond, Ch., 185, 186
Samaranch, F. de P., 531 n. 10, 534 n. 14, 535 n. 23
Sánchez Pascual, A., 529 n. 4, 549 nn. 20 a 27, 550 nn. 28 a 31
Sander, F., 507 n.
Santo Despojado, personaje literario, 296
Santoli, V., 546 n. 4
Sanzio de Urbino, R., 304
Saúl, rey de Israel, 104
Saussure, F., 23, 499 n., 501
Scarlatti, A., 256
Scheibe, J. A., 241-243, 545 n. 26
Scheler, M., 529 n. 4
Schelling, F. W. J., 39, 265, 278-280, 291, 293, 334, 345, 523, 546 n. 39, 547 nn. 13 a 20
Schenker, H., 509-510, 558 n. 45
schenkeriana, tradición analítica, 509-510, 511-512
Schering, A., 512, 558 n. 50
Schiller, J. Ch. F., 94 n., 272 n., 326, 546 n. 39
Schlegel, F., 271, 291, 546 n. 4
Schloezer, B. de, 39, 374-378, 492, 506, 551 nn. 30 a 35, 552 nn. 37 a 40, 557 n. 24
Schlösser, L., 292-293
Schönberg, A., 341, 439, 440, 444-446, 452-460, 462, 464, 465, 466, 468-469, 470-474, 475, 488-490, 492, 498, 519, 555 nn. 1 a 10 y 18, 556 nn. 21 y 26

Schopenhauer, A., 285, 286-291, 308, 323, 333, 348, 394, 519, 524, 547 nn. 38 a 47, 548 nn. 48 a 56
schopenhaueriano, origen, 285, 396
Schostakovich, D., 429, 431 n.
Schubert, F., 273, 309-310, 318
Schulze, J. A. P., 218
Schumann, R., 35, 291, 305, 307-310, 315, 323, 345, 353, 508
Schütz, H., 353
Schweitzer, A., 382, 552 n. 67
Scriabine, M., 377
Seashore, C., 402-403
Segalá Estalella, L., 530 n. 3
Senfl, L., 162
Senta, personaje operístico, 339
Ser Giovanni, T. di, 397
Serna, R. de la, 530 n. 6
Sexto Empírico, 87, 530 n. 7
Silbermann, A., 418-419
Sileno, deidad mitológica, 51 n., 54 n.
Sócrates, 53, 62, 67, 68, 534 n. 10
Sófocles, 29, 151, 260
Solerti, A., 543 nn. 5 y 6
Solón, 44
Souchay, M.-A., 549 n. 79
Souriau, É., 416
Souvtchinsky, P., 366, 373
Spataro, G., 133
Spencer, H., 23, 356-359, 394, 550 n. 22, 551 n. 23
Spengler, O., 21
Spitta, Ph., 353, 409
Spranger, E., 530 n. 6
Staël, Madame de, *véase* Necker.
Stalin, *véase* Yugachvili.
Stefani, G., 503-504, 506, 557 nn. 38 a 40
Stendhal, *véase* Beyle.
Stockhausen, K., 447, 486, 493-494, 557 nn. 28 y 29
Strauss, R., 453-454
Strawinsky, I., 365-368, 369, 372-373, 390, 395, 404, 439, 444-446, 465, 488, 490-492, 551 nn. 1 y 2 y 4 a 11
Strunk, O., 542 n. 20, 543 n. 21
Stumpf, C., 360, 413
Sulzer, J.-G., 217
Supicic, I., 419, 554 n. 11
Taine, H., 417
Tartini, G., 234, 456, 524
Teofrasto de Ereso, 85-86, 203
Terni, C., 540 n. 16
Terpandro, 45-46, 47, 48, 91 n.
Terpsícore, deidad mitológica, 534 n. 10
Tieck, J. L., 273
Timoteo de Mileto, 532 n. 10
Tinctoris, J., 130-133
Tolomeo, C., 58, 85, 87, 159, 536 n. 57
Torchi, L., 393-394
Torrefranca, F., 394-396, 553 nn. 1 a 7
Tunstede, S., 120-121

Ulises, rey de Ítaca, 44
Urania, deidad mitológica, 534 n. 10

Vega Merino, J., 549 n. 78
Velazco, J., 556 n. 1
Verdi, G., 326, 393
Vicentino, N., 150
Vico, G. B., 374 n.
Vidal-Beneyto, J., 557 n. 35
Vinci, L. 94 n., 228, 333
Virgilio Marón, P., 129
Vitry, Ph. de, 125
Vivaldi, A., 320
vivaldiano, concierto, 261
Vlad, R., 405
Voltaire, *véase* Arouet.
Vuert, G., *véase* Wert.

Wackenroder, W. H., 273-277, 281, 296, 317, 323, 410, 524, 546 nn. 5 y 6, 547 nn. 7 a 12
Wagner, R., 196, 270, 279 n., 280 n., 291, 293, 294, 312, 318, 320, 321-332, 333-341, 343, 353, 358, 390, 424, 433, 453-454, 472, 488, 490, 549 nn. 13 a 19
wagnerianos, brotes, 358, 373
Wallaschek, R., 356, 357
Weber, K. M. von, 291, 324, 325, 353, 549 nn. 10 a 12
Weber, M., 419-421, 442
Webern, A., 457-461, 469, 474, 476, 488, 489, 490, 491, 494, 502
weberniana, escuela post-, 440
weberniana, música post-, 475, 502

weberniana, vanguardia post-, 475, 488
Werkmeister, A., 460
Wert, C., 312 n.
Wert, G. de, 159
Willaert, A., 150, 159
Winckelmann, J. J., 253
Winterfeld, C. von, 353
Wolf, J., 540 n. 16
Wundt, W., 409
Yugachvili, J. V., 425

Zanoncelli, L., 543 n. 1
Zarlino, G., 136-142, 143-145, 147-149, 151, 161, 165, 166, 172-175, 177, 179, 204, 213, 359, 450-457, 458-460, 540 nn. 1 a 3, 542 nn. 1 y 2
Zdanov, A., 429
Zima, P. V., 439 n.

3422098

En esta obra, considerada desde hace años un clásico de la disciplina, Enrico Fubini arroja luz sobre los temas fundamentales, las corrientes más importantes y los problemas clave de la estética musical. Proporciona así una síntesis cronológica del pensamiento musical en Occidente, desde los poemas homéricos hasta las últimas tendencias contemporáneas, que comprende las reflexiones sobre la música no sólo de los propios músicos y estudiosos de la estética, sino también de filósofos, matemáticos, físicos y pedagogos.

Enrico Fubini es profesor de Estética en la Universidad de Turín. Del mismo autor Alianza Editorial ha publicado también Música y lenguaje en la estética contemporánea.

La Central: MRS – 0064 (25)
La estética musical desde la
9788420690711
28-8-2007 / 616
MUO: Obras de referencia
Pvp: 39.00 €

ISBN 84-206-9071-6

9 788420 690711

Alianza Editorial